

العدد الثامن والثلاثون بعد المائة

عقود

مجلة ثقافية شهرية



2005 N. HAMID M. H.



إنعاشاً لوزير الثقافة

موضوعيةً، ونزاهة، فإن من حق وزير الثقافة الدكتور عادل الطويسي علينا في الوسط الثقافي أن نرفع قبعاتنا تحية واحتراماً وتقديراً وإشادة بالدور الذي يقوم به في تفعيل الحراك الثقافي، ليس في عمان العاصمة فحسب بل في مختلف المدن الأردنية. فهذا الوزير المخلص لهوية الأمة الثقافية لم يتوقف يوماً واحداً دون أن يقدم أفكاراً من شأنها أن تنهض وتعلي من الشأن الثقافي الوطني، حتى في أدق تفصيلاته المعبرة عن إحساسه الوطني بخطورة تهيمش هذه المسألة أو تجاهل ما تمثله في تصليب إيمان الإنسان العربي بهذا المخزون التراثي العظيم وهو من أهم ما قدمته أمتنا للإنسانية عبر مسيرتها التاريخية الطويلة. وإذا كنا اليوم نتوقف عند مبدئين في غاية الأهمية في سجل هذا الوزير المثابر، أولهما تنسيبه إلى دولة رئيس الوزراء باعتبار كافة المشاركات الأردنية الثقافية في الخارج والمهمات التي تشارك فيها الهيئات والمؤسسات الثقافية والفنية والمثقفين والفنانين الأردنيين مهمات رسمية بهدف إنجاح هذه المشاركات بما يليق بمكانة الأردن انتصاراً ودعماً للحركة الثقافية والفنية الوطنية، مروراً بتنفيذ فكرة اختيار مدينة أردنية لتكون عاصمة للثقافة الوطنية سنوياً بهدف تكريم الشخصيات الرائدة في مجال الثقافة من أهل المدينة وتجميع الوثائق المتعلقة بالمدينة وأرشفتها وإنتاج فيلم وثائقي عنها وإنشاء صرح تذكاري فني في المدينة يحمل اسمها، بالإضافة إلى إصدار موقع على الانترنت يتضمن البرامج والأنشطة التي سيتم تنفيذها على مدار العام، أمام هاتين المبادرتين، فإن الأوساط الثقافية لا بد وهي أمام حالة غير مسبوقة في أداء وزراء الثقافة السابقين - مع كل التقدير لهم - أن تضمن هذا الدور الذي يعيد إلى الثقافة الوطنية بصورة عامة وإلى المثقفين بصورة خاصة المكانة اللائقة التي تليق بأردننا العزيز. ومن المؤكد أن الأوساط الثقافية لن تنسى له تلك الزيارات التي قام بها للطلسمات على أحوال عدد من مثقفينا ممن حالت ظروفهم الصحية دون مواصلة مهامهم الإبداعية في الكتابة أو المشاركة في النشاطات الثقافية المعتادة.

إنها دروس نتمنى على البعض أن يأخذوا العبرة منها بدلاً من الانشغال بقضايا ذاتية صغيرة، أو مناكفات لا تخدم الشأن الثقافي أو تصفية حسابات لا علاقة لها بالرصيد الاستراتيجي الثقافي لهذه الأمة التي أنجب ابن خلدون، والفارابي، والكندي، وأبو الطيب المتنبي، والبحري، وابن سينا، وطه حسين، وعباس العقاد، والألاف ممن هم في مستوى إنجازاتهم الثقافية والفكرية والعلمية.

مرة ثانية أراني أجد نفسي منحازاً إلى ما يقوم به وزير الثقافة الدكتور عادل الطويسي في تعزيز حالتنا الثقافية لتكون في مستوى يليق ببلدنا العزيز

سريش التميمير

عقبات

العقبات الأربعة للفتيات شاعلم خالد

العقبات الأربعة للفتيات شاعلم خالد



72

استغاثك الصواص في نهض
يعيني عيني وعلمي القاسمي

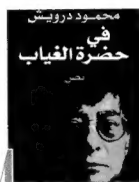


46

ستينغ: الموسيقى علاج رومى
تألفت إحساسى بالرمدة

20

في ذكرى مصرية الرسيتار
مرياض المنبسطية



محمود درويش
في
حضرة الغياب

4

في حضرة الغياب:
نداعى المذاكرة وانتهاجها

المحتويات

| | | | | | |
|--------------------|--------------------|----|----|---------------------|----|
| محمود المياري | مضمون أجمل المعمر | ٣٩ | ١ | محمود درويش | ١ |
| أحمد الخطيب | في التخليق التخييل | ٤٠ | ٢ | الفهرس | ٢ |
| عبد السلام المسادي | هذا جناح الشعر | ٤١ | ٣ | في حضرة الغياب | ٣ |
| ليلى الأطرش | مجرد سؤال | ٤٣ | ٤ | قصيدة الطفل | ١٠ |
| محمد يوسفاني | التنقد الثقافي | ٤٤ | ٥ | جوائز (تألفت) | ١٩ |
| عبدل قهري | أفكار الروح | ٤٦ | ٦ | بنية التوتو السويدي | ١٩ |
| نادر رنتيس | مساحة للتأمل | ٤٩ | ٧ | ذكرى مصرية الشياطين | ٢٠ |
| شهلا العجيني | باب الحيرة | ٥٠ | ٨ | البحر ملهما للشبان | ٢٥ |
| الحبيب السائح | بعيدا عن الجدل | ٥١ | ٩ | نقوش | ٣٣ |
| د. سناء شعلان | الزوجة الأسطورية | ٥٧ | ١٠ | مناهج علم اللغة | ٣٤ |
| | | | | د. إبراهيم خليل | |

رئيس التحرير المسؤول
عبد الله حمدان

هيئة التحرير الاستشارية
د. ابراهيم خليل
خالد محادين
ليلى الأطرش
د. مهند مبيضين
يحيى القيسي

المراسلات
باسم رئيس تحرير مجلة عمان
اسانة عمان الكبرى
ص.ب (١٢٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠
هاتف ٤٦٢٥٠٨٢

الموقع الالكتروني www.ammancity.gov.jo
البريد الالكتروني e-mail:amman_rmg@yahoo.com

رئيس الابداع لدى الكتبة الوطنية
(٢٠٠٢/٨٢)

التصميم / الأخراج والرسوم
كفاح فاضل آل شبيب

ملاحظة

ترسل الموضوعات عريضة المصور والاعلان عبر الايميل
مراجعة ان لا تكون المادة قد نشرت سابقاً. ولا تقبل المجلة أية مادة من أي
كاتب يتضح انه ارسل مادة سبق نشرها.
لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت او لم تنشر

92

أحداث



88

قلم
النهر

| | | |
|----|-----------------------------|----------------|
| ٦٢ | الظهور في الرواية | مبارك التميمي |
| ٦٧ | روايات | د. مهند مبيضين |
| ٦٨ | حوار مع ليلى مقدسي | زياد مفايس |
| ٧٢ | اشتغال الحواس | ادريس الكروي |
| ٨١ | زوايا الأفق / شيء من الميزة | عززي خميس |
| ٨٢ | من الأدب العالمي | شوقي بدر يوسف |
| ٨٨ | فيلم الشهر | يحيى القيسي |
| ٩٢ | إصدارات جديدة | أحمد النميمي |
| ٩٦ | الأخيرة | شاري النينة |

الباطن في الظاهر.» والتناظر إلى هذه العبارة يدرك أن «درويش» قد مرر عنوانه عبرها، والمتأمل يدرك أن الكتاب من أوله إلى آخره، يتجاذب عبر هذه الجدلية. وثمة إحالة أخرى سيكتشفها من قرأ هذا العمل، وهي أن النص الذي يبدو «ظاهرياً» مقطع الأوصال، ومقسوماً إلى عدد كبير من الفقرات، إنما هو متلاحم أشد التلاحم، وما هذا الترفيع الثلاثيني للمقاطع إلا نوع من الاستراحة التي تمنحها متابعة دقيقة.

الصورة الإدهاشية التي يتفاجأ بها المتلقي هي في هذا الانفصال المفضل بين محمود درويش والشاعر، ومحمود درويش الإنسان، عبر «جلسة صفاء» بين الاثنين يفضض فيها الواحد منهما للآخر عبر تذكر أكثر الأحداث التي مزّت مهمما بدقة، وهذه التقنية ليست جديدة على الأديب فظالمنا فضل نفسه عن نفسه، أو اسمه، لننظر إليه يقول في «الجدارة»:

يا أسمى سوف تكبر حين أكبر
سوف تحملني وأحملك
الغريب أخو الغريب ٢

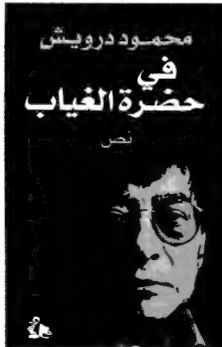
وقوة النص تصل به أن المتلقي يستطيع أن يستبدل أحد «المحمودين» بأية شخصية أخرى محببة للشاعر، ولكن شخصية «محمد الماغوط» على سبيل المثال، ومع هذا فإن النص يظل محافظاً على رسالته، وحضوره الشعري بامتياز، وعبارة حضوره الشعري تعود بنا إلى بداية كلامنا، فالنص خليط متميز يجمع الشعر والنثر، والمقاطع الشعرية الموجودة فيه تختلف عن مثيلاتها بأنها تعيش ضمن أجواء النثر التي تحضنها، ولكنها بدورها حاضنة للنثر الذي ينمو معها، ليصير هذا العمل نموذجاً فريداً للتعايش الإبداعي بين الفنون، وتحقق معه نظرية «الكتابة» التي ظلت رهنا بالتأثير لفترات طويلة.

يعالج الشاعر محمود درويش في كتابه هذا عدداً من القضايا المهمة، ولعل أهميتها تنبع من كون هذه التجريبية الإبداعية هي الأولى من نوعها لديه، وأهميتها أيضاً تنبع من خلال موضوعاتها التي لم تثر سابقاً، بهذه الطريقة: طريقة التداخي الحر، ومحمود درويش يناقش قضايا عديدة تتراوح بين قضايا فكرية تتعلق بمفهوم الإنسان الفلسفي، وبفضائنا فلسفية تتعلق بقضايا حياتية كالصبر،

فج بكرة الغياب: تداعي الذاكرة وأنفجارها

د. فاروق إبراهيم مغربي

تمهيد: مما لا ريب فيه أن النص الإبداعي يكون غنياً بالقدح الذي يستطيع أن يثيره من أسئلة قارة تقدح الذهن، وتضيق ما في الذاكرة من موروثات قابضة منذ زمن بعيد أو قريب. والنص الدرويشي الذي نحن في صده يحمل مثل هذه السمات وأكثر، لأن فيه من الغنى والمعجم ما يحقق هذه المعادلة: فالفن الذي يتجلى بأشكال مختلفة، يجعل النص الإبداعي مقروءاً ومحققاً لمعادني المتعة والفائدة، ويبدأ من العنوان يتساءل القارئ: ماذا يريد الشاعر محمود درويش؟ وهل ثمة إحالة معينة لهذا العنوان؟



مما لا شك فيه أنه يحيل إلى أكثر من إشارة مرجعية، فكملة «حضرة» المصوغة بامتياز، وتوليفها مع كلمة الغياب، يعود بالمتلقي إلى المتصوفين الكبار أمثال ابن عربي والتفري، وكلمة «نص» من جهة أخرى، تحيل إلى التجربة التي نادى بها كثير من الأدباء وعلى رأسهم أدونيس، وهي إلغاء الفنون الأدبية الموروثة: شعر، قصة، رواية... والاتجاه إلى ما أسموه «الكتابة»، بل إن في هذه التوليفة المتناقضة ظاهرياً - حركية متميزة فالجانب الأول من العنوان غياب وتضييب، أما كلمة «نص» فتنبأ إظهار وتحديد وتعيين، فـ «نص على الشيء» لغةً، عينه وحده، ونص الحديث رفقه وأسنده إلى المحدث عنه؛ فالكلمات، بعد أن تلتفت على الوهي لدى الشاعر لا تبقى لعبة كما توهم من قبل «بل تحقيق الظاهر بالباطن، وتجلي

والخلود، والخيال، والمنفى، وقضايا فنية تتعلق بالأدب، ومفهومه عند الشاعر. إلخ....

أ. تقيّة الإنسان الفلسطيني والوطن:

كمادة أي شاعر يحمل قضية، يبقى محمود درويش مسكونا بالإنسان الفلسطيني ومهموه، هذا الإنسان الذي لا يمتلك من أمره شيئا، وهو مع ذلك منهم بالإرهاب، والفرنسة، وحتى الأطفال الفلسطينيين الذين لا يقفرون على حمل مدينة صغيرة لا يسلمون من هذا الأتاهم، وثاني ذاكرة الشاعر لتسغه في معالجة هذه الفكرة بكثير من الشفافية، والحد في الوقت نفسه عبر معاملة الشاعر للإنسان: ولكن أحدا ما سيسألك هل أنت من القراصنة؟ فكيف تزود البديهة بالوثائق والبنادق وفيها ما يكتفيها من معاريت خشبية، وجرار من فخار، فيها زيت ينضج في لم تمسه نار، وقرآن وجدائل من قفل وبامية، وحسان لا يحارب؟ هذا هو حال هذا الإنسان البائس، الذي لا ينفك عنهم بالفرنسة، والنظرة التحليلية تبين أن الشاعر وعلى الرغم من دفاعه عن هذا الإنسان، ونفي هذه التهمة عنه، إلا أنه ينقده بمرارة: فالفلسطيني لا حول له ولا قوة، وكل أدوات التي يمتلك فيها أداة الجرح، إن أسلحته، إن جاز لنا أن نسميها أسلحة، معاريت خشبية، وجرار فخارية، وهو مثل البافيتات، وتعلّاه الخرافة... وهذه اللغة الجريئة فيها نقد كبير للفكر الديني عند الإنسان الفلسطيني الذي ظل يراوح في مكانه، بينما المستعمر يسبقه بأشواط. ولعل إرداف الشاعر عبارة «وجدائل من قفل وبامية»، فيها نقد إضافي فوق القضايا التي تهم هذا الإنسان الزارع تحت ثمر الاحتلال، والتي يجب أن تشغل بدلا منها أمور مصيرية أخرى.

القضية الرئيسية تتبع من خلال معالجة هذا الموضوع بطريقة شعرية: حيث إن علاقة المواطن الفلسطيني بوطنه تعنتف عن علاقة أي إنسان آخر بوطنه، إذ إن هذه العلاقة الحكومية باحتلال غاشم أثبت بما لا يدع مجالاً للشك، فقدان أدنى المعايير الإنسانية والأخلاقية على مستوى الإنسان أجمع تولد تواعيل خاصة، أبسطها السجن أو المنفى، وهما يؤلّدان الذكريات والحنين؛ ولذلك فإن هذه المفردات تحتل مساحة أكبر، وشكلا أوضح، وحساسية خاصة عند الإنسان الفلسطيني الذي يواجه بصمت مطبق على مستوى دول العالم كله، مما يجعل

الشاعر يتفجر قائلا: «تصرخ وتصرخ كي تكسر هذا الصمت للملحاح بصمت أعلى، فيتندر الصمت ثم يعود إليك مستعينا بطاغوت الأرق، فتوقد شمعاً وترشد الصمت إلى باب الخروج: ... من هنا تمضي وتصل إلى مقرّك الدائم: ضمير العالم.» «أمام صمت عالمي، يبارك الطغيان ويؤازره، لا يد للفلسطيني أن يتخيل في الذاكرة قبل المكان، لأنه يحيا في ماضٍ رضيع مزروع في حقول كانت له منذ مئات السنين ولكن «ساعة نحس واحدة دخل التاريخ كلعن جسر من باب، وخرج الحاضر من شباك، وبمجنبة أو اثنين، انتقل اسم البلاد... إلى اسم آخر، وصار الواقع فكرة، وانتقل التاريخ إلى ذاكرة. الأسطورة تنزّو، والنزّو يعزّو كل شيء إلى مشيئة الرب الذي وعد ولم يخلف المهاد. كتبوا روايتهم: عننا، وكتبوا روايتنا: عادوا إلى الصحراء.» هـ هل يمكن أن تكون المأساة أسوأ من ذلك؟ وماذا يفعل الشاعر أمام خراب «الهي كذا؟ لا يمكن له إلا أن يردد ناصعا:

تذكّر ملاحج وجهك

واش ضباب الشتاء

تذكّر مع اسمك أمك

واش حروف الهجاء

تذكّر بيلادك، واش السماء. ٦

هذه هي الأولويات التي يطالبها الشاعر من ابن جلسته حتى تظل كيئوته فلسطينية، فما هو أصغره عند هو أن اسمه اسم الأرض. ٧

يبعث الشاعر عن شيء من العدل في كل ما يعيد به هلا يحصل عليه، فالعدل يحتاج إلى أشياء غير موجودة واحدة لا تكفي لمقد صدقة مع شاء قارس، لا يمكن لأي داهية قانوني أو لنوي أن يصوغ معاهدة سلام ويحسن جوار بين قصر وكوخ، بين حارس وأسير، ولذلك فالشاعر يخرج من كل شيء حوله، ويهرب إلى عالم متخيل مكتوب على ورق، ٨ فكل شيء يدفع إلى الحيرة، وبخاصة هذا «الخيال المقطوع بين الواقع والخيال» بين حرب تروى وحرب تكتب وما نعتقه أو صاحب النصر عندما كتب هذه العبارة لم يكن حائرا، ولكنه قصد بشكل مباشر أن حرب الواقع هي التي تروى، وفي الرواية احتمال الصنق والكذب، أما حرب الخيال فهي التي تروى، والرؤية هنا صادقة، وهذا يعود بنا إلى البداية، إلى اللامعقول، إلى التناقضات التي تحكم هذه العلاقة بين الشاعر والفلسطينيين من جهة، وبين المحتل من جهة أخرى.

أمام هذا التجاذب بين قوة محنة ظلمة، وإنسان متشبث بعقه في الوجود يتولد الصدام بين هاتين القوتين غير المتكافئتين (العين والمحرز)، فيتأسي القتل والسمج، والمنفى، ويهجر مئات الآلاف ليمود الضيق والتخبط من جديد: «ومر كمت قلت... أسافر أو أهاجر أو أرحل؟» دون أن يتضح الفارق في مصيرك بين السفر والهجرة والرحيل من كثرة ما تنسج المخدرات لومع المترادفات، ومن حرق ما تتعرض الاستعارة للتحويلات: من وطني ليس حقبة، إلى وطني حقبة. ١٠ ومع هذا يظل الفارق بين المنفى والبلاء هو أن المنفى حالة فردية والبلاء جماعية يستبدلها المحتل ببلاء أخرى، عكسية، هي الاستيطان.. وظل كل ما يخرج عن لاشعور الشاعر محمود درويش، متشعا بالتدبير والقلق، متشعا بالسواد: «وتسال ما معنى كلمة «لاجن»؟

سيقولون: هو من اقتلع من أرض الوطن.

وتسال: ما معنى كلمة «وطن»؟

سيقولون: هو البيت، وشجرة التوت، وقنن الدجاج، وقنن النحل، ورائحة الخبز، والسماء الأولى.

وتسال: هل تنسج كلمة واحدة من ثلاثة أحرف لكل هذه الحداثيات، وتضيق بنا؟، ١١

ومما لاشك فيه أن الشاعر معني بالبلاء العام، ولكن المنفى أقرب إليه، وعلى المنفى لا يستغرب إذا رأى يؤثر الاغتراب في المنفى على الاغتراب في البيت، فعندما يقرب الإنسان في وطنه يفقد إلى أدنى شروط العيش الصحية، ولذلك فإن في المنفى ما يوجب ذلك. ١٢

عبر هذا المتطور تعامل الشاعر مع المنفى، ونظر إليه من الجانب الإيجابي، فهو يقوّي المخيلة ويشحنها، ويولد الشعر، ولذلك نراه يقنن به أحيانا، كأن يقول: «مسامدك أيها المنفى حيث تليق بك المديح هناك... تحت شجرة التين التي تستضيئي عند بيت أمي، عابرا التي خربت عابري... ١٣» البوس هذا ما يحتاجه ابن الوطن في المنفى أو السجن؟ ما من شك أن في كليهما حرمانا للكائن من مشهد الشجرة والبحر، ولذلك يرى الشاعر أن الحرية هي الخيلة القادرة على استعانتها إلى السجن. ١٤ ولعل في هذه التفاصيل الصغيرة التي تتعلق بالبيت والشجرة وتغيف الخبز رائحة القهوة، جل ما يحتاجه المنفى في مناه، أو السجن في سجنه، وهنا يولد الجنين الشرعي للمنفى كبريا شامعا دون أن



القول المعروف «كل إناء يضح بما فيه»، لأن نظرية الفلسفة تأثرت بها، ولنعم النظر إليه وهو يتحدث عن الصمت قائلا: «الصمت نعمة الجدران، والوشاية الفراغ للفراغ، وللصمت صوت العتمة التي تصاب وتتساق بهيبة جيش سري المواق، وللمصمت هميس حاسة تتلعلل المواق، وفيه النجوم بين النوم والبهجة...» الصمت طنين يحول غرفة النوم إلى غابة أشباح^{٢٦}. لنلاحظ الفاضل هذا المقطع «نعمه الجدران، ووشاية، فراغ، عتمة، جيش سري، طنين، غابة أشباح»، ولننصاع: هل يستعمل هذه الألفاظ لهذا المقام (الحدث عن الصمت) إنسان يسكن في المناطق الاسكتدافية مثلا؟ إن العدو الإسرائيلي وعلاقة الشعب الفلسطيني معه، يؤثر في أفكار الشاعر، التي تنعكس على لفته، إن أجواء الزلزال، والفسح، والوشاية، والمستعمرات، والتوطن، والتجهيز، والجيش السري؛ كل هذه المصطلحات الموجودة بقوة في الاحتلال، صارت حاجسا ملك عليه عقله، وسيطر على شعوره، وتسلل إلى لاشعوره ولذلك أخذت هذه المفاهيم تلطف عند كل مناسبة مهما كان موضوعها. هذه العلاقة بين الشاعر وأبناء شعبه ليست علاقة مختلفة، وبسببها صار مريضاً بالاحتلال وهذا ما أكدته أكثر من موضع، فهي علاقة يراها ويرعاها، ويشعر بها في بقعة ونومه، لننظر إلى قوله في «جداريته»:

**وكلمنا فقتضت عن نفسي وجدت
الآخرين، وكلمنا فقتضت منهم لم
أجد فيهم سوى نفسي الغريبة،
هل أنا الغربة الحشود؟^{٢٧}**

وما هو ذا يتحدث عن الخلود، ويجعله علف الحمار المتكر، ورشوة يمرضها الماكر على تاريخ أمكر^{٢٨}، وفي مكان آخر يقول عنه: «... ما هو إلا أحد الآثار السلبية أو الإيجابية لحادثة الوجود، وخوف الروح لحظة انعتاقها من جسد عرقته ولأنه على مستوى لا عهد لها بها...^{٢٩} ونظن أن عدم حرمة الخلود واضع في الفكرة الأولى نتيحة فلتقه، وخوفه واضطرابه واضعان في الفكرة الثانية، ولتأكيد هذه الفكرة تنطلق أخيرا إلى رأي بالحب، الذي يفترض أن تتساق له لطف الألفاظ وأكثرها رقة: «لحب تاريخ انتهاء، كما للتمر وكما للملعبات والأدوية، لكنني أفضل سقوط الحب بسكتة قلبية، في أوج الشيق والشفق، كما يسقط حصان إلى هلاوة^{٣٠} وما نطقه أن مقفلا كهذا لا يحتاج إلى تعليق.

إن ما نريد تأكيداه أن كاتب النص

وإذا كان الدوي. كطائر. مسفر الحجم، فإنه في مجموعته الشعرية «الجدارية» يتعامل مع مخلوق أصغر منه، إذ يقول: «نهر واحد يكتفي لأهمس للقراشة: آه يا أختي^{٣١}»، هل يمكن أن يوزع الشاعر أخوته على مخلوق أكثر صفرا وصفارا؟ نحن القراشة؟ لنمنع النظر في قوله: «أنا والذبابه حران» / أختي الذبابه تحنو علي / تحمل علي كتفي ويدي / وتذكرني بالكتاب / لم تطير، واكتب سطرًا: ثم تطير تطير / ولا استطاع الحديث إلى أحد / أين أختي الذبابه / أين أنا؟^{٣٢} هذه الشواهد التي مزمت معنا تستوقفنا بشكل ملح عبر أكثر من قرينة، منها:

- إن الأديب نسب أخوته لكائنات يجمعها أنها تطير، وهذا يعزى إلى حالة القلق وعدم الثبات التي يعيشها، والشعب الفلسطيني من جرّاء رزوحهم تحت نير الاستعمار.

- إن الأديب تعامل مع كائنات يجمعها الضعف والحقارة، (السوري، الذبابه، القراشة). وهذا بدوره يعود إلى حالة الضعف والهوان التي يعيشها أيضا مع الشعب الفلسطيني،

- هذا التواضع هو نوع من تعاطف المصاب مع المصاب الذي يرى فيه نفسه، ويقبله على ضعفه، ويواسيه. وتجدر الإشارة إلى أن أمهات كبارا تعاملوا مع كائنات ضعيفة معترفة بهذا الشكل، ومنهم «طاغور»، و«ابو الغلام العربي»، ولكن المنطق الفكري والفلسفي الذي ينطلق منه درويش يختلف عن منطلقاتها. فدرويش، في كل أعماله لا يتغنى عن نظريته الجماعية التي يملأها كون بلده يقع تحت الاحتلال، وهو بالتالي لا يغتا يجمع بين الهتين الشخصي والجماعي وكثيرا ما كان همّه انشغافا انكاسا لهم الجماعي، وهذا ما يجعل معاناته مضاعفة.

إن هذه الأجواء التي تحيط بالشاعر تمتلك عليه حياته وفكره، وتجعلنا نردد

**شمة حالة تتكرر
دائما في الكتابات
الشعرية لهذا
الأديب، وهي
نايعة من نزعة
إنسانية وفلسفية
تمسك بها نفسه**

بمرحلة الطفولة، هذا الجنين الذي يأخذ معنى «الحنين» يرى فيه درويش «مسامرة الغائب للغائب، والفتات البعيد إلى البعيد»^{٣٣}. ويحتل خصوصية كبيرة عنده، وهو حين يتكلم عليه فإنه يتكلم بشغافه كبيرة، لم لا وله فعل المسح، يمتلك القدرة «على إضفاء ما لم يكن على ما كان، كأنه تصبغ الشجرة غلاية، والحجر جملة، وكأن تكون سعيدا في زنتانة تراها أوسع من حقيقة عامة، وكأن يكون الماضي واقفا في التظارك غدا ككلب حراسة، وفي الحنين يكذب ولا يتعب من الكذب لأنه يكذب بصدق، كذب الحنين مهنة، والحنين شاعر محيط يمد كتابة القصيدة الواحدة مئات المرات»^{٣٤}.

ب. تفاهيا حياتية وفلسفية:

ذاك كان الجانب الأول من الكتاب، ولما جانب آخر مهم بث فيه الكاتب، بعض الآراء الفلسفية حول عدد من القضايا الحياتية كالحب والصمت والخلود... والافتات للنظر أن هذه الآراء قدمت بطريقة سيمرية، كان يقول: «الكمال هو وهي نقصان»^{٣٥}، أو «الذاكرة متحف شخصي»^{٣٦}، أو «الليل ميكروت صوت / الليل طبل الصدى»^{٣٧}، أو قوله «البحر سرور استمرات مائية، البحر مشهد لغوي»^{٣٨}، وعندما يتحدث عن الموت يقول إنه «حياة من نوع آخر، إنه نوم معاني، نوم كالي الهامة...» (أو) إن الموت لا يوجب الموت بل يوجب الأحياء^{٣٩}، إن مثل هذه الآراء، وثمة غيرها، تحمل بين طياتها خصائص الشعرية من حيث التكثيف اللغوي، والإدهاش، والفردة. وهذا يؤكد أن هذا النص لا يخلو من الشعرية حتى في مقاضله النثرية، ومن البديهي أن هذا عائد إلى كون صاحب النص شاعرا.

ثمة حالة تتكرر دائما في الكتابات الشعرية لهذا الأديب، وهي نايعة من نزعة إنسانية وفلسفية تمثلت بها نفسه، وقد كرمها في هذا النص أكثر من مرة، هذه الحالة هي محاولة الانماهي مع الكائنات الأخرى الضعيفة منها على وجه الخصوص، نلاحظ هذا عندما يعاطف محمود درويش الشاعر، نظيره محمود درويش الإنسان قائلا: «وما تعلم أولى الكلكل / وليني شعا سريا للدوي: / أخينا الثالث / ٢٢». هذا الشعور بالأخوة مع هذا الصغور الصغير، يمكن أن يعزى إلى حالة طفولة دائمة يعيشها الشاعر باستمرار، يصبر عليها، عندما يجعلها حاسة سادسة، ويطلب العودة إليها^{٤٠}.

الكتاب الثاني



أسير لحالة الاحتلال التي يعانها وشعبه، وهي التي تسيطر على تفكيره، ولغته، بل آرائه الفلسفية في القضايا الاجتماعية والإنسانية كلها، وهذا ليس بمستغرب من شاعر مثق محب لوطنه وشعبه كمحمود درويش.

ج. القضية الفنية:

إذا كانت هيمنة الاحتلال قد فرضت نفسها على الشاعر، فإن حالة ثانية قد فرضت أجواها عليه، إنها الحالة الشعرية نفسها التي امتلكت عليه حياته، وشكلت وجودها كفة موازنة للحالة الأولى، ومن البديهي أن ينظر الأولى من الجانب السلبى، والثانية من الجانب الإيجابي. هذه الحالة الشعرية تبدأ من الكلمة، ولكن هذه الكلمة التي قدر لها أن تولد داخل النظام الشعري تمتلك خصوصية ليست لشبيهتها التي ولدت داخل نظام الحكى، أو السرد النثري؛ فهذه الكلمة «ممنطة»، إن جازت لنا التسمية، مشحونة بطاقات إضافية، ولذلك فإنها تتسلل من المصمم اللغوي متحصنة بكل المقوِّرات التي تتخفى به، إلى شجرة نسب جديدة لا تمت إلى أصلها بأي قدر من القرابة، والشاعر، أي شاعر، لا ينظر إليها على أنها لقطعة ولا هجين، بل إنه يعطيها حنا من التقدير، فبروساها يبنى مدنته، ويسيطر أحلامه، بل إن محمود درويش يقول: «... الكلمات هي الكلمات»^{٣١}، من هذا المنطلق ستغدو الكلمات قطبا تدور حوله أشياء الشاعر، لأنها تحمل عصا سحرية تناسب حالته، ولذلك يردد: «جز المكان إذا برسن العبارة، ... الكلمات وحدها المؤلَّفة هي هذا الغروب لترميم الكشف عن المخبوء والمعنى، ولذلك لا بيت، الكلمات وطن»^{٣٢}، وهذا ما يعطي للكلمات خصوصية لا تتميز بها بقية الأمور الأخرى في هذا العالم، حيث إن فيها إيقاع البحر، ونداء الغامض، فيها الكشوف لكل هذه الكلمات، وكيف تتسع الكلمات لاحتضان العالم^{٣٣} هذه الكلمات التي لا يروم الشاعر درويشها، بل تعليمها الجموح، لا يشيها

إن في نص درويش، الذي بين أيدينا، بعض الملامح التي توجّه القارئ نحو طريقة تفكيره، ورأيه في كثير من الجوانب الفنية

إلا المجاز الذي درّب الكائنات كلها على هذه اللعبة^{٣٤} والمجاز له صنو هو الفموض، ولكن هذا الفموض هو بدوره صنو الإبداع، إنه من التقنيات الفنية التي لا يتنازل عنها شاعر يحترم صناعته، ولذلك فإن محمود درويش الذي صار يلتزم به بعد أعماله الأولى التي كان شعارها أقرب إلى مقولته «فصلادنا بلا لون ... إذا لم يعرف البسطا معانيها، لا يفنا يؤكد على دور الفموض في رفع مستوى القصيدة، ولذلك نراه يردد على نمشه وكأنه يتذكر سيرته الذاتية، «دنة شيء يتزأ بالغامض، لا يشم ولا يلمس ولا يتذوق ولا يلمس، هذا ما يجعل الطفولة حامية سادسة، فسوِّك الحالم من فرط ما ركبك للكلمات من اجلعة لا يراها الكبار، وتحوَّرت بالغامض واغترت»^{٣٥}.

إن في نص درويش، الذي بين أيدينا، بعض الملامح التي توجّه القارئ نحو طريقة تفكيره، ورأيه في كثير من الجوانب الفنية، وهذا الكتاب هو الأول من نوعه في هذا المضمار، صريح أن كثيرا من الأدباء أنشأوا كتباً مفتاحية تسهل الدخول إلى عوالمهم، ولعل على رأسهم أدونيس في كتبه عن «الشعرية»، و«زمَن الشعر»، وغيرها... إلا أن كتاب درويش يتميز بأنه ليس كتاباً تقنياً، وهو متقدم الجوانب، وآراؤه صُنِّت بشكل يعتمد طريقة «التداعي الحر»، إن جاز لنا هذا التعبير، وهذا يتطلب من القارئ أن يعيش الكتاب، في أثناء قراءته، ويصير حتى يشر على ضالته من خلال تناوب الصوتين: صوت درويش الشاعر، وصوت درويش الإنسان، والطريف في هذا الكتاب أن الشاعر يعطي رأيه في قضية فنية ما، ثم يسوق مقاطع ذاتي وكأنها أمثلة تطبيقية على ما يقول، فيبد أن يعطي درويش رأيه في الفموض، يأتي على موضوع هو غاية في الأهمية، هذا

الرأي يقف عنده عندما يقول: «مقلتنا إن الشعر هو الشاعر. وكان علينا أن نصدق الشعر وتكتب الشاعر، فهل لي أن أقر أنك من جديد لأدرك كيف تمسوس المهارة ربح المباراة، لتجلب من كل شجرة أنثى، ومن كل أنثى شجرة، فتكتب على الأنثى وعلى الشجرة معاً أبغبر هذا يصدق الشعر»^{٣٦} وقلت لي: إن تطابق الصورة مع الواقع خير يدفع الخيال إلى الحياء. فلتكتب صورة الشيء لثرى ما بعد الشيء، ثرى في ضوء الرؤيا ما يحنينا لعدم»^{٣٧}.

هبطنا الشاعر محمود درويش في هذه الأسطر القليلة رأيه في قضية الصدق الفني، وكيف يتعامل معها، وما هو معروف أن هذه القضية يمكن أن تستنفد صفحات كثيرة، ولكن أنية التكثيف الشعري تطغى عليه، فيعطي القارئ كلاماً نهائياً في قضية شائكة بهذه الأسطر العديدة، ويركز الشاعر في هذا المقطع على مفاتيح مهمة تبدأ من تصديق الشعر بما يقول لأنه ليس كلاماً إخبارياً، ويقف عند قضية أخرى يجب ألا تمر هكذا في المهارة، والمهارة وحدها لا تصديق الشعر عما يعطي على مكنها، وثلاث هي التي تجعل غير الممكن ممكناً، ويتلصق بسؤال فيه استهزاء استعراضي عندما يقطع القول في هذا المقام يقول: «أبغبر هذا يصدق الشعر» أخيراً يدعو إلى أن تكتب صورة الشيء على مكنها، ويتبين أن هذا يحنينا لعدم في ضوء الرؤيا.

إن محمود درويش يتدفق عبر نصه، وهذا سلاح ذو حدين، إذ يحتاج القارئ إلى فطنة حتى يربط الموضوعات مع بعضها بعضاً، ولا تشك أن في هذا الأمر صعوبة كبيرة، بل إن في ربط الأفكار مع بعضها شطحا هو أقرب إلى اللامعومق، ومع هذا، لا يعدم القارئ متعة عند الجنون، لننظر إلى بعض الأمثلة التطبيقية على آراء درويش، ستمسعي البحر سماء مقبولة، وتسمى البئر جرة لحفظ الصوت من عبث الريح، وتسمى السماء بصرا معلقاً على الفموض»^{٣٨}، والأسوال الذي يتبادر إلى الذهن هو ما علاقة الصدق والكذب معاً؟ وإذا أردنا المساحة أكثر لقلنا: أين الكذب في كل ما مر معنا من «لا مقبوليات» سافها الشاعر، إن الأمور تجري بشكل نسبي، ووفقاً للزواية التي ينظر منها الشاعر، وشيء طبيعي ألا تتوافق زوايتا ورأيتيه، ينطبق مثل هذا الكلام على الهولوسات التي تصدر عن الشاعر، ويمكن لنا أن نعطي أكثر من رديف لهذه الكلمة: مسرالية، رؤيا، ... إلخ، ومثل هذه الرؤى تعطي النص حيوية وإبداعاً، كما تمتع الموضوع المطروح بعداً إضافياً يخرج



من كينونته الثقافية، فالشعر كيانية ثقافية في الدرجة الأولى؛ أما السليقة، وكيف تعبر الثقافة عن نفسها، فهذه مسائل تقنية، وليس هناك شاعر خال من عدة شعراء، وقد يكون أي شاعر هو كل الشعراء إذا كان له عمل جدي، فكلما عرفت أكثر كلما أصبحت الكتابة أصعب، لأنك ستبحث عن مكان خاص بك وسط هذا الزحام، فالتطور الشعري هائل والاستناد إلى محاورات هو جزء من تقنية، وهو جزء أيضاً من اعتراف بأن الشاعر ليس فرداً لهذا الحد، فهو صوت الفرد، ولكنه نتاج تراكم ثقافي

٤١٠

إن الشاعر يرى أن الكتابة الشعرية تزداد صعوبة كلما عرف الشاعر أكثر، وأصعب بشكل كامل، إن السوادوية التي يقدمها الشاعر في هذه اللوحة، نابعة من سوادوية الوضع الفلسطيني بالدرجة الأولى. ولعل في الإشارة الأخيرة (فقدت لغتي) معنى مكثفاً يمكن أن يراق فيه صداع كثير، ففقدان اللغة هنا فقدان للهوية والوجود الناتج عن فضائية كثيرة يصنعها الاحتلال بتطويع كبير. تبدأ من عملية تهجير الفلسطيني، وتوطين اليهودي، والمساوالت التي تجري في السر وفي العلن، من أجل عدم رجوع هؤلاء المهجرين إلى ديارهم، وتفتقم هذه المساوية بالممارسات التي يمارسها العدوان ضد من تبقى من الفلسطينيين، وكلها ممارسات غير إنسانية، ولا يصحّ فيها حق، لأن الفلسطيني بعد كل ما يعانيه، منهم بالإرهاب والوحشية، والأنتكي أن ثمة تأنيداً دولياً كاملاً، وصمتاً عربياً شبه كامل، يثبت انعدام العدل والأخلاق من هذا الكون.

أمر هي آخر تعرض له الشاعر في كثير من أعماله أكثر من مرة، وهذا ليس صعباً لأن كل إنسان ينضج بما فيه، كما أشرنا، هذا الأمر هو «طقس الكتابة» نفسه، يقول: «وفي الوسط أوزاق بيضاء، ملأى بكتابة بيضاء، وتناديها، وفيها ما فيها من ذكورة السابقين المتخفية. وأنت وحده بلا معين وبلا ضمان، تحاول أن تنثر على حطرك الخاص بك في هذا الزحام الأبيض الممتد ما بين الكتابة والكلام. لم تعد تصال: ماذا أكتب، بل كيف أكتب؟»

هذا الضموض أخذ حيزاً كبيراً من تفكير الشاعر وقد عرض مثل هذا الرأي نثراً عندما سألته حسن خضرة سؤالاً في هذا الموضوع، فأجاب: «... إذا لم

إن الشاعر يرى أن الكتابة الشعرية تزداد صعوبة كلما عرف الشاعر أكثر لأن الشعر يعني الإبداع، والإبداع نقض التقليد

إن همه الشخصي ناتج في غالبية عن همه الجماعي، فإن النتيجة تندو أمامنا واضحة بشكل كامل، إن السوادوية التي يقدمها الشاعر في هذه اللوحة، نابعة من سوادوية الوضع الفلسطيني بالدرجة الأولى. ولعل في الإشارة الأخيرة (فقدت لغتي) معنى مكثفاً يمكن أن يراق فيه صداع كثير، ففقدان اللغة هنا فقدان للهوية والوجود الناتج عن فضائية كثيرة يصنعها الاحتلال بتطويع كبير. تبدأ من عملية تهجير الفلسطيني، وتوطين اليهودي، والمساوالت التي تجري في السر وفي العلن، من أجل عدم رجوع هؤلاء المهجرين إلى ديارهم، وتفتقم هذه المساوية بالممارسات التي يمارسها العدوان ضد من تبقى من الفلسطينيين، وكلها ممارسات غير إنسانية، ولا يصحّ فيها حق، لأن الفلسطيني بعد كل ما يعانيه، منهم بالإرهاب والوحشية، والأنتكي أن ثمة تأنيداً دولياً كاملاً، وصمتاً عربياً شبه كامل، يثبت انعدام العدل والأخلاق من هذا الكون.

أمر هي آخر تعرض له الشاعر في كثير من أعماله أكثر من مرة، وهذا ليس صعباً لأن كل إنسان ينضج بما فيه، كما أشرنا، هذا الأمر هو «طقس الكتابة» نفسه، يقول: «وفي الوسط أوزاق بيضاء، ملأى بكتابة بيضاء، وتناديها، وفيها ما فيها من ذكورة السابقين المتخفية. وأنت وحده بلا معين وبلا ضمان، تحاول أن تنثر على حطرك الخاص بك في هذا الزحام الأبيض الممتد ما بين الكتابة والكلام. لم تعد تصال: ماذا أكتب، بل كيف أكتب؟»

هذا الضموض أخذ حيزاً كبيراً من تفكير الشاعر وقد عرض مثل هذا الرأي نثراً عندما سألته حسن خضرة سؤالاً في هذا الموضوع، فأجاب: «... إذا لم

به عن المألوف، والشعر إن لم يخرج عن المألوف خرج عن جلده، يقول في نفسه: مسرداب كعاج يثر مهجورة، تصرخ ولا تسمع صراخك، تختفي بدخان ينشره خلل في جهاز التمسك، لتلك تراه وتشمه وتختفي. ويربط ممرضان إلى صخرة وينهالان عليك ضرباً، ثم تنفك حافلة بلا سائق إلى زنزانة. تصرخ ولا تسمع صراخك، ترى إلى نفسك تمشي عارياً في الشارع. تحاول أن تغطي عورتك بيدك، فتسقط منك يدك، يتناولها أحد الصبية ويرميها بها ضاحكاً: أبي مجنون. تصرخ ولا يخرج صراخك. يسقط في رثيتك كالحجر. تنزع أحد الأجزاء الطبية، فيرن جرس الإنذار. يأتلك السجبان بهراوة غليظة. تحاول أن تقول له شيئاً، فلا يخرج منك صوتك. تشير إلى أنك تريد ورقة وقلمًا. تكتب: فقدت لغتي. ٢٨ هذه الرؤيا تدخل إلى نسج النص الدرويشي باستمرار، ولتأخذ قطعاً صغيراً مشابهاً له ولنعم النظر بك هي تتجلى رؤيتنا بشكل أفضل، يقول في جذاريته مجسداً حالة معاناة للحالة الأولى، وكان. فيها. تحت سيطرة المخبر أن جراح خضوعه لعملية في القلب:

رأيت طبيباً فرنسي
يفتح زنتاني
ويضربني بالعصا...
رأيت شبانياً مغاربة
يلعبون الكرة
ويرمونني بالحجارة: عد بالعابرة
واترك لنا أمنا
أيا أبا الذي أحطاً المقبرة
رأيت «رئيسي» شاعر
يجلس مع «ميدفر»
على بعد مترين مني
رأيتهم يشربان النبيذ
ولا يبحثن عن الشعر...
كان الحوار شعاعاً
وكان غد عابر ينتظر ٣٩

إن نحن أمام مجموعة من الرؤى التي رأها الشاعر، ولا نقول تخيلها، لأن مفردة تخيلها في الشعر تصاري في مقامها لكلمة رأها في الواقع، وهذه الرؤى لها توضع عبق، ولا علاقة للمشوائية بها وإنما وضعت لأن الشاعر يريد أن يقول بوساطتها شيئاً ما، ولعل من أول الأشياء التي تتبادر إلى الذهن من جزء قراءة مقطع كهذا، هو أن الشاعر يريد أن يبرز حالة يعيشها، وكلما كانت حالته مأساوية كلما كانت لوعته الشعرية قائمة في موجوداتها، سوادوية فيما تقول، وبما أننا أمام عمل هنّي، وقد افترضنا مسبقاً أن الشاعر لم يفصل عن مجتمعه، بل



الفنية التي تناولها الشعراء على اختلاف رؤاهم، وهو بصوته الشجي يمكن أن يرمز للفرح والحزن، كما يمكن أن يكون رمزاً للتراث، أو الماضي، ويمكن أن يرمز للحنين، ويمكن أن يحمل بعداً سلبياً للدلالة على التقديم الملهتن، ولعل في تساؤلات الشاعر محمود درويش المتوعدة ما يثبت ذلك، إلا أنه يقدم الرأي القاطع به عندما يشير إلى أنه يبكي كمن يستيق الفاجمة. لكن الشاعر شعر أن هذا الموضوع لم يكتمل فأدركه بشعر يثبت فيه وجهة نظره بشكل أكثر وضوحاً: سالتك / لكنني أدرك / أن هواء الليل على جبل مقنوب بالنائي سيرشح دما سميهاً ندى / تستصير غداً نائياً مسجوراً / قلت / علم تستعيني / لم يكبر جرحك بعد فما تتركتني في هذا الوادي البعيد عنك سدى / لم تستعيني ١٢٠.

الاختلاف واضح بين النسقين الثوري والشعري من حيث الاكتشاف والصورة والإيقاع، وتفعيلات بحر الخفيف جاءت ملائمة للنسق الثوري الذي احتضنها، كما منحها السرعة التي تناسب الحالة (حوار مفترض بين شخصين، ومثابة لفكرة ثورية سابقة، ولعل هذه الخطوط المائلة استطاعت أن تؤدي دوراً أرادها الشاعر لها، فقد حدثت الجملة، ويثبت مكان الوقوف، ويجمع الضمير الشعري، وأشارت إلى أننا أمام مختلف من الكلام، فبعد أن حدد الشاعر مفهومه للنأي، أدخل نفسه ضمن الجمعة التي أرادها له وهي اليأس والحزن...

وعلى الرغم من أن هذه الطريقة استعمالها الشاعر في معظم الأجزاء الشعرية التي كتبها في نضج، إلا أنها لم تكن الوحيدة؛ فقد وضع أنساقاً شعرية كاملة لم يستعمل معها الخطوط المائلة، منها قوله: «والآن وأنت مسجى فوق الكلمات وحيداً، ملفوفاً بالزئبق والأخضر والأزرق، أدرك ما لم تدرك:

أن المستقبل منذلت

هو ماضيك القادم. ٤٤»

آخرها يشير إلى أنه على الرغم من أن المقاطع التي أطلقنا عليها تسمية «شعري» حملت مقومات الشعر من حيث الكثافة اللغوية والصورة والجبرس الموسيقي، إلا أنها لا تقارن بشعره المعروف ذلك أن غالبية هذه المقاطع فيها نبرة خطافية مباشرة، ومستواها متفاوت بين أولها وبوسطها وآخرها، وبالتالي فإن صوتية الفنية أدنى بقليل من صوتية أقرانها وليست الغاية من هذا القول انتقاص

عمل الشاعر. فهدى محمود درويش أفضل من جيد كثيرين غيره، ولا ننسى أننا أمام نص لم يصرح له بالشعرية، ولكن النظرة النقدية تقتضي منا الإشارة، وكمثال على كلامنا نسوق قوله: هذا هو الولد الشقي ابن الشقي / ابن الشقي / وابن مالك وابن تارك / جئت منك وجئت من عدم ومن إحدى قصائدك القديمة جئت، جئت من الخيال / لكي أعيد لك الخيال وأحفر اسمك / في الصخور كسائر الشعراء في هذا اليباب / سألت بئلاً عن أبيه فقال لي: خالي حصلن ثم غاب / ١٥٠٠ إلخ.

يختتم الكاتب كتابه بطريقة طريفة ومعمرة، إذ إنه يبدأ فصله الأخير بالطريقة التي بدأ بها نضج: مسطراً مسطراً أنترك أمامي بكفافة لم أوتها إلا في المطالع، ١٦٠ وهو يبدأ بكل فقرة من الكلمة التي أنهى بها فقرته السابقة. وكان الكاتب يصمر على جعل رحلته في هذا الكتاب دائرية، كأنها رحلة عبر الكرة الأرضية تناول

ما فيها من موجودات، والكتاب يحق رحلة في موضوعات شتى: سياسية، واجتماعية، وفكرية، وطمعية وأدبية. جاءت كلها بأسلوب درويش الرشيق، إن هذا الكتاب محطة جديدة ومتميزة في حياة الشاعر، ارتقى من خلاله، على جروحه، لم يهزل ولم يدهش، فقد المحتل بشراة، ونقد بعض السلبات الموجودة عند ابن بلده، ومنها سيطرة بعض أنواع الفكر الديني على عقول الناس مما ولد نوعاً من الانكاثية الكبيرة التي أدت إلى تعطيل التطور، وانصرافهم إلى أمور حياتية بسيطة بدلاً من أن يطوروا أدواتهم العلمية على مقارعة محتل أرضهم بدمع في حربه على تخلفهم، وفي كل هذا، جعل ذاكرته وسداه في التي تكلم أحياناً، وتفتقر في أحيان أخرى.

كتب مسعود

١٦. القصيدة، ص ٢٦
١٧. حذابة، ص ٢٣
٢٨. قطر في حضرة العبد، ص ١٠٠، ١٠١
٢٩. القصيدة، ص ١٧٠
٣٠. القصيدة، ص ١٣٢، ١٣٣
٣١. القصيدة، ص ٢٩
٣٢. قصيدة، ص ٢٩٩
٣٣. الشعر يرى في الكلمات، دوات للحقيقة، حيث إنها تستعني أن تسمى الأمور بمسميات، ويبريها بحثاً إلى تسمية، ويحب صفة القدس عن وجه حق، بل إنه يجعل قوته أكبر من قوة السلاح، انظر: القصيدة، ص ١٤٢، ١٤٣
٣٤. القصيدة، ص ٣٠
٣٥. انظر: القصيدة، ص ١٤
٣٦. القصيدة، ص ١٦٩، ١٧٠
٣٧. القصيدة، ص ٣١، ٣٢
٣٨. القصيدة، ص ١١٥، ١١٦
٣٩. الحذابة، ص ٣٠، ٣١. تجد الإشارة إلى أبي انحرأت الصبي، ولم تذكره كدليل، بل سنه تأكيد لفكرة فقط
٤٠. في حضرة القباب، ص ٩٩
٤١. محمود درويش / أحد حوال، حوار أجراه هسان زقطان، حسن الغزواني، حسن خضر، زكريا محمد، المتوكل طه، مجلة الشعراء، بيت الشعر، السليطن، ربيع وصيف ١٩٩٩م، ص ١٨
٤٢. القصيدة، ص ٢٢
٤٣. القصيدة، ص ٢٣
٤٤. القصيدة، ص ٢٣
٤٥. القصيدة، ص ١٥٨
٤٦. القصيدة، انظر: الصفحة ١٧٣، والصيغة ١٧٣
وهو في النهاية يتطيف المبراة التالية: أوائل عطش كشار يحطت بالقطيع الأخير ليليل التائل في ما عضي من هولاءه
- حذابة، محمود درويش، رياض الريس للكتب والنشر، ط ٢٠٠١
١. في حضرة العبد، محمود درويش، رياض الريس للكتب والنشر، بول، ط ٢٠٠٦
٢. محمود درويش / لا حد يصل، مجلة الشعر، بيت الشعر، دمشق، ربيع وصيف ١٩٩٩
Endnotes
١. في حضرة القباب، محمود درويش، رياض الريس للكتب والنشر، بول، ٢٠٠٦، ط ١، ص ٣٠
٢. الحذابة، محمود درويش، دار الريس للكتب والنشر، ط ٢٠٠١، ص ١٦
٣. في حضرة العبد، ص ١٣
٤. القصيدة، ص ٧٩
٥. القصيدة، ص ٤٧، ٤٨
٦. القصيدة، ص ٤٨
٧. قطر: القصيدة، ص ٣٥، ٣٦
٨. قطر: ١٤٦، ١٤٧
٩. القصيدة، ص ٢٨
١٠. القصيدة، ص ٩٠
١١. القصيدة، ص ٣٨، ٣٩
١٢. قطر: القصيدة، ص ١٢٢
١٣. القصيدة، ص ٨٣
١٤. انظر: القصيدة، ص ٦٤
١٥. القصيدة، ص ١١٩
١٦. القصيدة، ص ١٢١
١٧. القصيدة، ص ٨٩
١٨. قطر: القصيدة، ص ٩١
١٩. القصيدة، ص ٢٣
٢٠. القصيدة، ص ٧٦
٢١. القصيدة، ص ١١٣
٢٢. القصيدة، ص ٣٣
٢٣. قطر: القصيدة، ص ٣٣
٢٤. الحذابة، ص ٣٣
٢٥. في حضرة القباب، ص ٥٥، ٥٤

٢٠٠٠



البحث في أجناس أدبية مخصصة، وطرق مجالات

إبداعية سبق الخوض فيها باستعرا، الأمر الذي يهدد بأن يسم البحث العلمي بسمات الاستساح والتكرار والثبات، وينفي عنه سمات المغامرة والجدادة والكشف.... أما ثانيتهما، فتتعلق بمابهية الأسئلة التي يمرضها الباحث على طاولة النقاش، والتي لا شك هي أنها كانت متقدمة، تطبيقاً على الأقل، على كثير مما روجته الساحة النقدية المغربية، في فترة الثمانينيات من القرن الماضي. فهل كان للنقد الأدبي، آنئذ، أن يهتم بمفاهيم الجنس والمكون والسمة، وهو في خضم هومس الإيديولوجي وإنشغاله السياسي، ونزعاته الموضوعية الضاربة؟

ومن الإنصاف العلمي، حقاً، أن يقال هذا الاجتهاد النقدي جائزة المغرب للكتاب، عام ١٩٩٨، فضلاً عن جائزة الأديب المغربي «عهد الله كنون» لعام ١٩٩٩. فهل تمكن هذا المؤلف الذي أنجز معطاه في بداية الثمانينيات أن يخطف الأضواء من مشاريع نقدية معاصرة لو لم يكن على قدر معتبر من الحرورية النقدية والوجودية الأكاديمية؟ ما هو يا ترى السر الكامن خلف هذا التوقيف؟

يكشف الباحث عن ماهية إنجازاته بالتاكيد على أن مؤلفه «قصص الأطفال بالمغرب» من الكتب التي لا تروم تاريخ القصة القصيرة الموجهة للطفل بقدر ما تهدف إلى تحقيق غايتين محاليتين: تتمثل الأولى في رسم صورة فنية مكتملة لتطور فن قصص الأطفال بالمغرب وتتكفل الثانية برصد قصة الطفل، من حيث هي جلس أدبي متميز بخصائصه الفنية، وسماته النوعية، وأساليب تكوينه (المخصصة) (٢). وعندما يبداء الباحث إلى الإعلان، منذ البداية، بأن مؤلفه «قصص الأطفال بالمغرب» تتكشف استراتيجيته من أجناس أدب الأطفال، ويستبعد القصص الشعبية المركبة من جنسين متباينين (٣)، تتكشف استراتيجيته النقدية الموسومة بنظرة متميزة إلى القصص الشعبي، ويرغبة حازمة في مقارنته باعتباره جنساً إبداعياً خالصاً، كامل الخصوصية والتكوين عن غيره من أجناس أدب الطفل.

سؤال المصيرية

إذا اقتفينا السبيل الذي سلكه الباحث ليرصد عالم الكتابة الموجهة للأطفال، وهو سبيل وعبر كما يعلم كل المشتغلين بالأدب، سوف نلاحظ أنه

قصة الطفل وهاجس التبنيس*

قراءة في «قصص الأطفال بالمغرب» لمحمد أنقار

د. خالد التلمسي

يستطيع الباحث الأدبي أن يلحق، بقلق كبير، الصمت المريب الذي يعتم على عالم الكتابة للأطفال في العالم العربي بوجه عام، وفي المغرب على وجه الخصوص. وفي اللحظة التي تطرح فيها المطابع الغربية عشرات العناوين الإبداعية الموجهة للطفل، والموجهة لكتاب الأطفال، تعيش العناكب في مكتبة الطفل العربي، وتعود آخر الإصدارات فيها إلى عشرات السنين. من هنا تأتي ضرورة قراءة هذا الكتاب، الذي يعتبر فريداً من نوعه، من حيث عرضه للسمات الفنية التي وسمت قصص الأطفال في المغرب، وإضاءته السبل المتاحة لكتابة قصة أطفال مؤثرة وناجحة.

سؤال الماهية

في معرض حديثه عن الدوافع العلمية لإنجاز رسالته الجامعية، يعترف محمد أنقار لحواره بما يأتي:

« أتذكر جيداً أنني حوصرت أثناء إنجازي تلك الرسالة بمجموعة من الأسئلة المؤرقة التي حذت مضجعي عليلًا وجسدتي. ذلك أنني لم اختر موضوعاً في مجال الأدب العباسي مثلاً أو تاريخ الأدب المغربي، مثلاً لم اختر كتابة سيرة شخصية أدبية أو معالجة موضوع له صلة بالتاريخ أو التحقيق أو التصنيف، وإنما وجدتني أخوض في مجال يخلو من نماذج أكاديمية وجامعية على الأقل في حق الدراسات العربية. أما الأبحاث الأجنبية القرنسية والإسبانية، فلم تكن تنتمي إلى الفضاء الجامعي، لذلك واجهتني أسئلة مركبة

من قبيل: ما المقصود ب«قصة الطفل»؟ هل تعريفها يختلف عن قصة الراشدين، أم إنه فرع منه؟ وإذا لم يكن الأمر كذلك، فأي علاقة تجمع بينهما؟ ثم هبنا حسمنا فيما يخص العلاقة، هل نستطيع بعد ذلك أن نحلل القصة الطفولية على غرار ما نحلل القصة الراشدة؟ وأي المناهج المطروحة تصلح لمعالجة قصص الأطفال؟ (١)

لا تكن مهمة هذا البوح في استعراض الأسباب الذاتية والموضوعية التي وجهت الباحث إلى مقاربة جنس قصص الأطفال دون غيره من الأجناس الأدبية، في هذه الفترة بالذات، وإنما تكمن في ممانتين مهمتين: ترتبط أولاهما بطبيعة البحث العلمي المتأصل في الجامعة العربية عموماً، للمغربية على وجه الخصوص، والمتعلقة في الاتكاء، شبه التام، على

محمد أنقار



أوجه التصبير في تعريف كل من مجدي وفيه وكامل المهنتس (٦) . كما تبرز حجم معرفة الباحث بطبيعة الكون القصصي الموجه إلى الأطفال. إنه يجب على تعريف المعجميين اقتصاداً على ذكر نوع واحد من القصص مع إكمال باقي الأنواع الأخرى التي لا تقل فائدة للطفل وتأثيراً فيه، ويضيف منتقداً:

« أما القول بأن قصة الطفل تتميز فنياً بسهولة اللغة وبساطة التعبير وكثرة المواقف المثيرة لخيال الأطفال، إنما هو قول يهمل المميزات التقنية الأخرى التي يمكن أن توسع بها باقي العناصر القصصية كالتشخيصات والأحداث والزمان والمكان كما يتجاهل مميزات جماليات الوصف والحوار والتشويق وينتج السرد (٧) ».

يتضح هذا الشاهد ببعثتين أساسيتين:

١- استئثاره مفاهيم المكونات والسمات للإشارة إلى كيفية صياغة الأكوام القصصية الموجهة للطفولة، التي لا ينبغي لفمايتها أن تكون محصورة في مجالات اللغة والتعبير والموقف القصصي.

٢- تمركز تأوله النقدي عن غيره من النقد الذي غالباً ما كان يهمل مقتضيات التكوين الفني العامة، لحساب الجانب الموضوعي الجزئي، ولجود رسائل الباحث جلية بخصوص ضرورة الاعتناء بالمدن الفتي والإنساني في عملية الكتابة للأطفال (٨) ولهم الانشغال بالبعد التربوي وحسب.

ينتقل الباحث، بعد ذلك، ليرصد مستويات السرد في قصة الطفل مركزاً على النمط الاستطاري للقصة ذات الحبكة المفككة بفعل البناء الدائري، مثل ألف ليلة وليلة، مؤكداً على أن الأطفال ينسجون أكثر مع القصة ذات الحبكة المتسلسلة القائمة على بنى التسلسل في عرض الأحداث (٩).

ويصل التوفيق في تصور الباحث باعتباره أساساً تكوينياً في قصة الطفل الناجمة حيث يؤكد أهمية اللحظة في تقديم الشخصيات والحفاظ على مبدأ الوحدة وزرع خيل التوتر وتوقيف المفاجآت (١٠). ويستمر الباحث هنا مفاهيم قصصية متطورة، بالنظر إلى معجم كثر من النقد القصصي

يدخل التوقيت في تصور الباحث باعتباره أساساً تكوينيا في قصة الطفل الناجمة حيث يؤكد أهمية اللحظة في تقديم الشخصيات

تكوينية بين أجناس إبداعية مختلفة مثل: الحكاية والقصة القصيرة جداً، والأغنية والكتب للمسورة... كما أنه يرصد الخصائص الفنية التي تبدو مشتركة بين القصة وبين هذه الأجناس، خصائص من قبيل: الإيقاع والتقديم والتشخيص... بهذا يفتضح حاجس (التجسي) الذي يوجه سعي الباحث العلمي إلى إثراء حقل تجربته التأملية، وذلك من باب إقصاء أي تصور برآني يهتد باستلاب الاجتهاد الأدبي عن حقله الجمالي للمشروع.

ينتقل الباحث في الفصل الثاني من مؤلفه إلى التعديد المباشر لفهوم (قصة الطفل) انطلاقاً من إضافة السؤال الآتي: ما هي قصة الطفل؟ وهو سؤال تسمح الإجابة عنه ببيان

أهمته، في البداية، بمحاولة تحديد مصطلح «الطفل» بحيث أشار إلى الصعوبات المرتبطة بإنجاز هذه المهمة، والمتعلقة في تعدد التعريفات واختلافها بحسب مرجعيتها المعرفية. واهتدى في نهاية المطاف إلى أن مثل هذه الحالات تقتضي من الباحث ترجيح خصوصيات بعضها بمجالات ذات ارتباط مباشر بهذا الكائن المتميز الذي هو «الطفل»، مثل علم التربية وعلم النفس وغيرها... وهكذا انطلق الباحث في عرض تعريفات كل من جان شاتو وفنري فالون وجان بياجيه... غير أن ما يهتدنا من هذه المرحلة النقدية المتقدمة، هو الباحث بالإشكال الجنسي، ومدى فعاليتها في خلق إبداع قصصي يتجاوز مع تقسية الطفل ومستوى استيعابه، وذلك عندما ينه كتاب قصص الأطفال إلى ضرورة الوعي باختلاف العلماء حول تحديد

مراحل نمو الطفل وطبيعة خصوصياته، لأن ذلك سوف يسهل عليهم، لا محالة، حصر الفروق النوعية القائمة ما بين قصة وأخرى، ثم تحليلها (٤).

وفي أثناء انتقاده لوجهة نظر علي الحديدي حول أدب الأطفال، والمعتدة في أن طفل الستين يمكنه أن يفهم معاني القصة ويبتهج بها، يعلق الباحث قاتلاً:

«ننقد أن في هذا القول مبالغة. فالطفل في هذه المرحلة قد نصمت إلى مجموعة جمل في حكاية أو قصة قصيرة جداً، وقد يبتهج لما نصمت إليه، ولكن مصدر هذا الانبهاج لن يكون هو تلك المعاني التي تشير إليها القصة وإنما سيكون إيقاع بانها وطريقة تفهم لها، وتشخيص حركتها التي قد يقوم بها القارئ الراشد. وتلك خصائص تشترك فيها القصة مع الروان أدبية أخرى كالأغنية، والكتب المسورة التي نراها أكثر جدارة بأطفال هذه الفترة من القصص والحكايات المكتوبة (٥) ».

تستند هذه الصورة النقدية إلى إشارات فنية واضحة تناقض الإشكال الجنسي الذي يؤرخ بال الباحث، والمتعلق في تحديد بعض خصائص القصة الموجهة للطفل وسماتها النوعية، وإن هذا النص الذي يبدو في ظاهره ردّاً نقدياً بسيطاً على وجهة نظر معرفية جزئية يشهد، في واقع الأمر، حدوداً



جمهور الأطفال وفروقه الفردية ومراحل النمو واختيار النظرف المناسب لتقديم شخصية نمطية جديدة أو الإحجام عن تقديمها» (١٨).

ويتوقف في حديثه عن الحدث القصصى ليوشد على أن الطفل لا ينسجم إلا مع القصة التي تقدم له أكبر قدر من الحركة، والتي تلغ أكثر ممّا تصرّح لأنها تمنحه بذلك الفرصة لكي يدرك بمجهوده ذاتي كثيرا من خفايا الحياة والغاها (٢٠).

ويسرّو الباحث، في تعريفه لقصة الطفل، على الخصوصيات الآتية:

«إنّ قصة الطفل النثرية هي جنس أدبيّ نمطيّ يسرد أساسا للأطفال كى يقرأوه أو يقرأ لهم قصد التشلية والإمتاع، تراعى في تركيب عناصره وتحديد أجناسه وأنواعه الخصائص النوعية والذاتية لمفهوم الجسسى والنفسى والعقلى والاجتماعى والخلقى واللغوى، ثمّ الخصائص الموضوعية الإبداعية، وكذا المكونات العامة للجنس الأدبى وسماة النوع» (٢١).

وكما يبدو من خلال المفاهيم النقدية المتطورة التي يؤسّس الباحث بواسطتها تصوره لخاصة قصة الطفل ومخصوصياتها، فإن ثمة وجودا لومى متقدّم نسبيا بكيفية تضاريف مكوّنات الإبداع القصصى وخصائصه الجنسية وسماته النوعية نشدا للتأثير في القارئ وتمتعهم بهيجتي الممتة والفكر، ولكن دعنا نتوقف عند هذه المرحلة من مراحل الاجتهاد النقديّ، ونطرح الأسئلة الآتية:

هل تجاوز تصوّر الباحث لأسلوب اشتغال مكوّنات النصوص القصصية الموجهة للطفل، وكيفية استثماره السمات الفنية المختلفة، البرزخ المنهجيّ الخطاير الذي يفصل ما بين حدود التصوّر الضيقة وحقل التطبيق الرحبّ البس التلاحم والاتساجم ما بين مكوّنات النظرية النقدية وفعالية ممارستها شرطا أساسا من شروط موضوعية البحث العلمى مهما كان مصدره ومجال اشتغاله وكيفية: هل أدرك معدّد أنشأ خطورة المازك الذي يتخلّط فيه الناقد الأدبى أحيانا كثيرة، والمتمثل في عدم الوفاء، تطبيقيا، بما يكون متّهد به نظريا، واستطاع أن يتفاداه. ذلك ما سيكشف عنه الآتي.

الترارة الموضوعية والخطاير الأدبى

الحقّ أنّ وقفة منائبة مع الفصول

الصغير، وذلك بالتركيز على فصاحة الأنفاط وسلامتها من الخطأ والغريب من الأنفاط... ويتوقف عند هذه النقطة ليكشف عن التصوّر الكبير الحاصل في حقل القاموس اللغوى الموجّه للطفل المعري (١٥).

وفي أثاره رصده لحضور مكّون الزّمن في قصة الطفل، يؤكّد الباحث على أن الاستثمار الجيد للزّمان هو الذي يمنح الطفل إحساسا مناسبيا نموّه العقلي عن طريق نسخ التجريد بتجسّمات ملموسة (١٦). وهنا أيضا يمتدّز بقيته في أهمية المتقّى ودوره في إنجاح اللعبة القصصية أو إفشائها.

ويطوف هاجس التجنيس، من جديد، على مقال رصده للقضاء القصصى، إذ يملن بأن «ننوع استعمال الأمكة في قصص الأطفال يتبع تنوع الأجناس والأنواع القصصية؛ ففي النادرة مثلا تقدّم الأمكة بطلّ واضح على أن الأمر يختلف في الجنس الروائى حيث يمكن للكاتب أن يسهب في وصف الأمكة الصديدة (١٧). وليس ثمة شك في أنّ التمييز ما بين مفهومي الجنس والنوع، وإبراز الفروق القائمة بين كيهيتي استثمار كل من فضاء النادرة وفضاء الرواية، يعتبر نزوعا طليعا نحو التمشير بوظيفة الناقد الأدبى، التي لا ينبغي بحال من الأحوال أن تشغل بميدا عن هذي السياقات النصية: عيّنات المشتبر الأدبى.

إنّ الأطفال يحوّون قصص الحيوان، مثلا أنهم يحوّون فراءة نوع القصص الذي يفسح لهم ميالا أرحب لتدريب مخيلتهم (١٨). لذلك ينبّه الباحث إلى ضرورة تبني المعيار الملببى معكا لانتقاء الشخصيات كان تراعى نوعية

المعري لفترة الثمانيات، مثل: الحكمة المشككة والحكمة المتماسكة والبناء الدائري والترويق القصصى والتشويق والمفاجأة والتحقّيز الذي يمتدّز البحث اليبداغوجى أساسا تكوّن الطفل لذاته، سواء في المدرسة أو في الحياة (١٩).

يبد أنّ هاجس التجنيس القصصى يطوف بشكل واضح على سياق النقد الوصفى في قصة الطفل، فبعض:

«في قصص الأطفال تنوّع الأوصاف يتوّع المضامين ومستويات المرد. ففي الحكايات المعجبية وقصص المغامرات والخرافات تتكوّن الجمالية المجرزة للوصف من الخصائص الخارقة المتراكمة والأحداث المبررة للانفعالات، بينما تمتد الأوصاف في القصص التاريخية بهدف التجسيد وتقريب الحقائق» (٢٢).

لا شك في أنّ إحصاء الفروق القائمة ما بين وظائف الوصف في كل من الحكايات المعجبية وقصص المغامرات وبين مثيلاتها في القصص التاريخى، يمثل نزوعا علميا حازما إلى تمييز خصوصيات القصة الموجهة للطفل.

وفي معرض حديثه عن مكّون (التشويق) يحرص الباحث على التمييز بين كل من التشويق المبتنى بشكل عفوى عن سياق القصة السردى، وبين مقابله المتعلّق، قصدا، لأغراض تجارئة (٢٣). ثمّ إنه لا يفوّت فرصة الإشارة إلى مجموع العوامل المؤثّرة في وجدان الطفل، والحافزة لانتهاهه، فبعض:

«في مقابل تلك المظاهر السلبية للتشويق توجد طائفة من العوامل لتعفير الطفل على متابعة النص كالرسوم والخطوط، والألوان وشكل المطبع، وخرائج، وحجم الحروف، ونوع الورق ومقدمة القصة، وموسيقى كلامها، وزيّن أسماء أبطالها وأدوات الربط بين مقطوعاتها (٢٤).

ويبرز، في هذا المقام النقديّ المنهج المتّبع من قبل الباحث في شاملة مع النصوص القصصية الموجهة للطفل، وهو منهج تتحكم فيه نظرة شمولية للإبداع قائمة على شروط مساهمة كل مكوّنات النص القصصى في التشويق، الأساسية منها والتكميلية مثل الخطوط والرسوم والألوان وحجم الحروف ونوع الورق...

ويواصل الباحث عرض مكونات قصة الطفل ورصد خصائصها الفنية، فيتوقف عند أسلوب كتابها ليؤكّد على ضرورة مراعاة المستوى المعري للقارئ



«إنّ قصة الطفل النثرية هي جنس أدبيّ نمطيّ يسرد أساسا للأطفال كى يقرأوه أو يقرأ لهم قصد التشلية والإمتاع»

الخطابين، (٢٤)

إن هذا الشاهد، الطويل نسبياً، يسهل علينا ترجيع وفاء الباحث بالتزاماته الفنية التي سطرها في مسهل رسالته، والمتصلة في الكشف عن أدبية القصة النظرية الموجهة للأطفال، والحق أن الباحث يفلح بواسطة مثل هذه العيّنات النقدية أن يثري الإبداع القصصي، ذاته، ويضيف إلى القارئ من الخيرات والمتع ما يهون عليه مسالك النقد الأدبي الوعرة. انظر كيف يمرض هذا النصّ جملة من المانحج الفنية التي لا تأثير للقصة ولا إشعاع إلا بها:

- التمهيد القصصي الملقن من حيث هو مكون أساس من مكونات القصة الناجحة.

- الرباط القواسمي المنحرض ما بين البعد والقارئ (ضرورية) استحضار القصص لخصوصيات القارئ الصغير العمرية والمعرفية والبنائية...).

- الاستثمار الجيد لمكون الشخصية القصصية في علاقة باقيا مكونات السبج التخيلي للقصة.

- مراعاة إيقاع القصة السردية، وكيف أنه يمثل رهان نجاح القصص وتوقفه.

في مرض رسده (للخطاب الخارق)، يتوقف الباحث عند قصة «الولد الآلي» للقصص المغربي محمد إبراهيم بوعلو، فتبدو نظرتة النقدية موسومة بمبش عبق وحرفية، وبالضبط عندما يسلط الضوء على أهمية بعض المكونات القصصية في جذب القارئ الصغير والتأثير فيه، مستثلاً عن السبب الذي يجعل الطفل المغربي يفر من نصوص قصصية محببة بينما يقبل بنهم على أخرى مشرفة تتجح في أسره وإماتاه.

يعلن الباحث:

«لا شك في أن السؤال الذي قد يمرض نفسه الآن هو: لماذا يكون في استماعة الطفل المغربي في مرحلته للتأخر أن يفهم نصّاً عجبياً «مكتسباً» دون أن يكون في مقدرة أن يستوعب الاستيعاب الدقيق نصّاً مغريباً عجبياً كالقوله الآلي؟ ولعلّ المراقبة التي يخفيها الجواب عن هذا السؤال هي أن الطفل في المثال الأول لا «يفهم» ولكنه يتلقى «انطباعاً غامضاً ومؤثراً يخرج به من مجموع الأحداث المتشابكة التي رتبها

محمد أنصار

مؤلفين أعمان



قصص قصيرة

إلى أفريقيا الشرق

بعض الصور البلاغة التي يستعصي على القارئ الطفل استيعابها (٢٢).

ويتحكم السبب الجانبي بشكل ملحوظ في قراءة الباحث لهذه القصة بنفس الدرجة التي يتحكم فيها السبب النصي. وهذا نمط من القراءة متميز عما كان سائداً في النقد القصصي لفترة الثمانينيات، لتنصلي إلى الباحث وهو يرصد بدقة خصائص التمهيد القصصي:

«والظاهر أن التمهيد قد أنشط به في هذا النصّ مهمة الإخبار السريع بهبطع، المشكل قبل أن تتاط به مهمة أخرى. وثبما لهذه الغاية، تم تزويد القارئ بكبر قدر ممكن من المعلومات عن البطل عمارة - وليس عن «فضاء» بطولته - حتى يتمكن ذلك القارئ من المتابعة السليمة لمغامرات النص. التمهيد إذن سريع من حيث الوظيفة، لكن هذه السرعة الإخبارية لا تنفي الهنوء الذي يهيم على حركاته وأفعاله تماماً كما يهيم عادة على الحكايات التي هي من هذا القبيل. ومثل هذه السرعة، كما قد وجدناها في قصة «الصديق الوفي» لمصطفى غزال، ووسماها حينذاك بصيغة المتصرف لإيصال القيمة إلى القارئ. ويمكن هنا الاستفادة من الصفة نفسها، لكن على أساس أن التصريح في النص الذي نحن صمدده ليست له غاية متفنية قريبة. ومن هنا الفرق الكبير بين

التطبيقية الخمسة لهذا المؤلف تدفع إلى الاعتقاد بحرص الباحث التواصل على الالتزام بمناقشة جوانب متمدة من القضايا المتعلقة بقصص الأطفال بالقرب، وهو التزام يجتهد ليكون التزاماً فنياً، وظيفته الأساس إضافة بوز الجمال والتماسك المتصلة بقصة الطفل المغربية، ومكان الاختلال والتفكك فيها، بعدما رصد في الباب الثاني من الرسالة جوانب تاريخية من مسيرتها، وإلا بماذا توحى عناوين الفصول الآتية: (خطاب القيمة، خطاب المغامرة، الخطاب الخسار، الخطاب الشعري)؟ إنها عناوين توحى بزوع فني نحو مناقشة ظاهرة السمات في قصص الأطفال، خطوة نقدية ندرك جيداً أهميتها (تجنيس) القصة الموجهة للطفل وتمييزها عن غيرها من الأجناس والأنواع القصصية الأخرى.

في إسان رسده (للخطاب المغامرة) هي قصة الطفل المغربية، وبعد أن يقدم تعريفات دقيقة لمصطلح (المغامرة)، ينتقل الباحث إلى مقاربة بعض قصص الأطفال مقاربة تكشف عن الوسائط الفنية التي يبتكر بواسطتها حصون الإبداع، فتبدو القراءة المضمومة الشاملة أبرز هذه الوسائط. تنصغ إليه وهو يحلل قصة الكائنات «مغامرات ذكي»:

«نفتح الكتاب ونبدأ مشروع القراءة لنلتقي بأول اسم في النص وهو

«عمارة». نتائج القراءة ونلاحظ أن الاسم يتركز ثلاث مرّات في الصفحة الأولى (٤)، فتخارمنا فكرة أن «عمارة» هو المصوب بالذكاء، الورد في العنوان، إلا أن هذا التخمين يظل بلا سند على الأقل في الأسطر التمهيدية التي يمكن اعتبارها مدخلا للنص، من هنا نصيب القراءة الشاملة للكتاب ضرورية» (٢٣).

إن أسلوب الحرس، في هذا الخام، على تناول تفاصيل الإبداع القصصي الموجه للطفل، يتأشس انطلاقاً من تلك القراءة الشاملة للنص القصصي استهلالاً بالعنوان، مروراً بمدخل النصّ وانتهاء بمعمل الكتاب. وبذلك تصبح القراءة بمنزلة معيار نقدي حاسم لتحديد مدى تأثير القصة في الطفل المتلقي أو إغفائها في ذلك. وربما كان هذا ما يحفز الباحث إلى التحذير من عدم جدوى استثمار

السارد تبعا لمنطق الحكاية العجيبة.

أما في المثال الثاني فإن على الطفل أن يفهمهم، ولا يكتفي «بالاطلاع» نظرا لأن الخطاب المجهوب يقترح عليه بهذا «تقنياً مستقبلياً»، أي مطالبه بأن يتدبّر، من خلال «الفهم» بينما الطفل المغربي لا يملك الشروط الضرورية لهاتين العمليتين. من هنا لا نعتقد أن غاية الإمتاع مستتحقق بالدرجة المطلوبة» (٢٥).

إنّ المُرَكَّب، في هذا المقام، على (شرط التواضع) يعتبر تأكيداً على إحدى وظائف القصة عموماً، وقصة الطفل على وجه الخصوص، وهو اعتراف من جهة أخرى، بأن التواضع لا يكون دائماً، وفي سائر الأجناس الأدبية ومع كل التقلبات نتيجة حتمية للفهم، ولكن ثمة وجوداً لموامل أخرى أكثر التصاقاً بنمط الإبداع وبمنهجية ومستهلكتها، عوامل ملأ، وحدتي التأثير والانتفاع وشرطي المنفعة والفائدة وأجواء التشويق والتوتر وكثافة الإقناع وبواعث القصة التخيلي، وغيرها من توابل الإبداع القصصي الذي لا يمكن أن يستوي طعمه ويلدّ إلا بها. فضلاً، بطبيعة الحال، عن الدور الثقافي المزودج الذي يمكن أن تلعبه (قصة الطفل) في تكوين هذا الأخير، وفي كشف نمط المجتمع الذي ينتمي إليه وتطلّعات هذا المجتمع (٢٦).

يلجأ من هاجس التجنيس، وعلى هدي قرارة مخصوصة، يحرص الباحث على اعتماد السمات السردية معياراً لتصنيف قصة الطفل بالمغرب، وهو معيار يستمد شرعيته من الجوهري الأدبي ذاته. إذ نجده يرمد من خلال التخصيص القصصية المختارة، عيّنات التجربة، سمات فنية من قبيل: للغمارة والخرق والشاعرية... وهو ما يضافه في سياقات نقدية عديدة، مثل المياق النقدي الآتي الذي يرمد من خلاله التفاعل المتنامي ما بين مكونات قصة الطفل وسماتها النوعية بقوله:

«من تلك السمات أيضاً، اعتماد انحنى الشاعري على القضاء القصصي بوصفه كلمات مكتوبة على الورق وفق نظام خاص، ثم باعتباره إشارات لغوية قادرة على إحداث تأثير تصوّري لدى القارئ؛ ومن هنا اهتمامها بإبراز معالم الصورة الشاعرية الحاملة. ومن ذلك اعتماد الزمن الإيقاعي المتقطع، ورفض الزمن الواقعي المتد، وتعدد مستويات الوصف (وصف الأماكن/وصف الطبيعة) واعتبار البطل الرئيس شخصية أساسية

يحرص الباحث على اعتماد السمات السردية معياراً لتصنيف قصة الطفل بالمغرب، وهو معيار يستمد شرعيته من الجوهري الأدبي ذاته

ووحيدة، تلعب إلى إعادة خلق العالم من خلال نظرتها الخاصة المنفردة بصورة يستحيل معها الآخرون إلى أشياخ، ثم تنوّع مستويات الرّموز، والتركيز على موسيقية الكلمات والتركييب والخصائص الصوتية للحروف، والاضطلاع على بعض نبراتها، واعتماد الأحلام وذكريات الطفولة والشاعر الذاتية من حيث هي موضوعات أثرية» (٢٧).

إنّ الشراء الفني لهذا الاستشهاد يعكس وهي الباحث الناضج بالوظيفة الجمالية الموكولة إليه. ولهذا ليس من قبيل المصادفة أن تصدر مؤلفاته النقدية التي ظهرت بعد قصص الأطفال بالمغرب، مثل:

- ١- قلب عده، المداخلة في فعاليات اليوم الدراسي الذي نظّمته جمعية دكانة ووزارة شربة الوطنية بسبب مع جمعية عبد الملك السدي بنوع، حول أعمق الأدب العربي محمد لقر خريف ٢٠٠٥.
- ٢- حوار مع محمد نعر، أفرع الشعر العربي أبو الشد، الملتقى الثقافي جريدة الاتحاد الاشتراكي المغربية، ١٦، الثلاثاء ١٦ ماي ٢٠٠٠ ص ١٠.
- ٣- من حوار إذاعي نشرته الصحافية بليّة بكتاني مع محمد أنار، بالإذاعة الوطنية بالرباط: مساء يوم الاثنين ٢٥ فبراير ٢٠٠٠.
- ٤- قصص الأطفال بالمغرب، منشورات كلية الآداب وعلوم الإنسانية بطنان، سلسلة رسائل وأطاريح جامعية، ط١، ١٩٩٨، ص: ٥.
- ٥- نفس، ص: ١٥.
- ٦- نفس، ص: ١٧.
- ٧- نفس، ص: ٢١.
- ٨- نفس، ص: ٢٣.
- ٩- نفس، ص: ٢٣.
- ١٠- نفس، ص: ٢٤.
- ١١- نفس، ص: ٣٥.

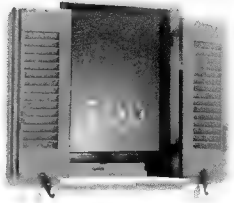
«بناء الصورة في الرواية الاستعمارية (صورة المغرب في الرواية الإسبانية)» و«ملاحظة النص المسرحي» و«صورة عليل»، عن نفس البقدين في رحابة النص الإبداعي، وقدرة على مدّ القارئ المخصوص بمفاتيح أكوانه المتخيلة البهية. أليس (القراءة المخصوصة) مدرسة يتعلم منها الإنسان كيف يقرأ، وكيف يفكر، وكيف يعيش؟

غير أنّ التماسك الذي يتّبع به هذا الاجتهاد الأكاديمي المتميّز لم يحل دون بروز بعض الثغرات التي لا نصب أن لها تأثيراً يذكر على فهمه الفنية أو العلمية أو على أدائه المنهجي، وإنما على أدائه التواصل، من ذلك كثافة هذا العمل المعرفية وكثرة إحالاته المرجعية، ما يشتت، في بعض الأحيان، انتباه القارئ وفرض عليه إيقاعاً معيّن في قراءة الصور النقدية وإعادة قراءتها مرّات ومرّات من أجل استخلاص عصارها المعرفية والجمالية... ويبدو لي أن التفتيت من كثافة هذا الاجتهاد، خاصة في نسخته النقدية الموجهة إلى جمهور القراء، كان مطلباً ضرورياً حتى يستفيد منه كل المرتبطين بهذا النمط من التأليف، من قاصصين ومدرسين ومترجمين واجتماعيين ومنشطين وغيرهم.

* كاتب من المغرب
Khell-akal@hotmail.com

El conocimiento de los niños por la...
antropología teos. Corman Ediciones
por Maria Rosa Ley De Panofas, Editorial
Pla seta Barcelona, 980 P. 242.

- ١٢- نفس، ص: ٢٦.
- ١٣- نفس، ص: ٢٧.
- ١٤- نفس، ص: ٢٩.
- ١٥- نفس، ص: ٣٧-٣٨.
- ١٦- نفس، ص: ٣٨.
- ١٧- نفس، ص: ٤٠.
- ١٨- نفس، ص: ٤٠.
- ١٩- نفس، ص: ٤٠.
- ٢٠- نفس، ص: ٤١.
- ٢١- نفس، ص: ٥١.
- ٢٢- نفس، ص: ٥١.
- ٢٣- نفس، ص: ٥١.
- ٢٤- نفس، ص: ٥١.
- ٢٥- نفس، ص: ٥١.
- ٢٦- ثقافة الأطفال، هادي نعمان الهني، عالم المعرفة، ١٩٨٨، ص: ١٧٢.
- ٢٧- قصص الأطفال بالرباط، ص: ٢٨٦.



جوائز!

د. هلال جزار *

يعدّ تنظيم المسابقات وتخصيص جوائز للإنجازات الثقافية والأدبية وسواها وسيلة مهمة من وسائل تشجيع العمل الإبداعي والاعتراف بالتميز للمبدعين في مختلف المجالات، غير أنّ ثمة إشكاليتين اثنتين تبرزان في سياق تنظيم هذه المسابقات واختيار الفائزين فيها. أمّا الإشكالية الأولى فهي إشكالية المعايير التي يجري بموجبها تحديد الفائزين، إذ ليس من السهل وضع حدود وتعريفات واضحة ومستقرة للإبداع الذي يمتاز به الكتاب والأدباء والمثقفون وسواهم، كما أنّ أحداً لا يستطيع أن يضمن سلامة الأحكام التي يصدرها أعضاء لجان التحكيم من النوازع والأهواء والاعتبارات الشخصية. أمّا الإشكالية الثانية فهي أنّ التقدّم لكثير من هذه الجوائز يكون متاحاً لمختلف مستويات الإبداع دونما تمييز بين صاحب كعب عالٍ في الإبداع وصاحب تجربة فضفاضة، وفي هذه الحال يفوز أصحاب الأقدمية والشهرة والباع الطويل بالقدرح المعلن، ويعود المبدعون من الناشئة مكسوري خاطر، ممّا قد يؤثر سلباً على إبداعهم.

ومما يتصل بهذه الإشكالية أيضاً أن يزهد كبار المبدعين والمثقفين والمكرين في المشاركة في هذه المسابقات حتى لا يجدوا أنفسهم في منافسة غير عادلة مع الناشئة من المبدعين، وحتى لا يتعرضوا لاحتمال أن يخسروا المنافسة أمام هؤلاء الناشئة، فلا يرضى علمٌ مشهور على مستوى الوطن العربي جاوز الثمانين مثلاً أن يرنح باسمه بين كتاب وأدباء من جيل تلاميذه في منافسة قد يكون هو الخاسر فيها.

وفي الوقت نفسه قد يعزف المبدعون من الناشئة عن المشاركة في مسابقات ينافسهم فيها اعلامٌ كبار ذوو شهرة واسعة. وعلى ذلك فإنني أرى أن وزارة الثقافة الأردنية قد أحسنت صنفاً في تقسيم جوائزها إلى نوعين: جوائز الموهبة التقديرية وجوائز الدولة التشجيعية، أمّا التقديرية فتخصص لمن بلغوا في تخصصاتهم شأواً بعيداً وحققوا سمعة صريخة ودولية واسعة ولقنمو إنجازاً كبيراً، ولتنتج هذه الجائزة لا يحتاج مستحقوها أن يتقدموا بأي طلب للوزارة، إنّما تحدد الوزارة حقول الجائزة في كلّ سنة وتشكل لجنة علمية رفيعة المستوى لاختيار من تنطبق عليهم شروطها، وهي بذلك تحافظ على ماء وجوه هؤلاء العلماء والمفكرين الكبار، وكما أتمنى لو أن الجوائز الكبيرة التي تمنحها الدول والجامعات والمؤسسات المشهورة في الوطن العربي يجري منحها على هذه الصورة دون إخراج أحدٍ من الناس.

وأما الجائزة الأخرى التي تمنحها وزارة الثقافة في الأردن فهي جائزة الدولة التشجيعية، ومثل هذه الجائزة مخصصة للشباب والناشئة من المبدعين، وفي مثل هذه الحالة لا بأس من تحديد حقول الجائزة والإعلان عن مسابقة لمن يريد أن يتقدم لها، لأنّ حفل الجائزة يكون واحداً والمتقدمون لها يكونون من سن متقاربة، فلا يكون ثمة حرجٌ من فوز جهم دون الآخرين.

ولذلك فإنّ المسابقات ومنح الجوائز حتى تكون أكثر عدالة ومنطقية يجب أن تخصص لفئة عمرية محدّدة وفي حقول علمية أو أدبية محدّدة أيضاً. وبذلك تشكل هذه الجوائز حوافز أكثر لئلاّ نأخذ بالإبداع والعلمي إلى التميّز والتفوق.

تتقسم الرواية إلى ثلاثة أقسام يحمل القسم الأول والأخير منها اسما مشتركا الضريح والمقبرة أو المقبرة والضريح، بينما ينفرد القسم الثاني باسم السجن. وبين القسم الأول والثالث تتوزع مشاهد حياة قاسم الموزعة بين المقبرة والضريح.

تبدأ الرواية في قسمها الأول بمسرد علاقة قاسم بالأزميل الذي يشكل به شواهد القبور الرخامية، وتصوير علاقته بالحروف وما تشكله في حياته؛ هذه العلاقة التي تصل حد التوله الصوفي والتماهي الحولي. وعبر نظرة قاسم للحرف تكتشف رؤيته للحياة ولذاته والمالم من حوله. ومن خلال الخطاب الوجداني/الشعري الذي يميز به السارد عن نظرة شخصية قاسم إلى الحرف ندرك السر وراء ذلك الشق الكبير. السر الذي يكمن في «مسرود» قاسم اللاإرادي من العالم الخارجي ومن أزماته الشخصية التي ذاق مرارتها في علاقته بولديه، وفي عمله السابق باعتباره مديرا لسجن عين قادوس.

اتخذ قاسم من غرفة في ضريح الولي سيدي علي بوعقاب مكانا لإقامته بعدما ترك بيته. وفي الضريح صار يعيش بين القطع والقبور والنزاور وبعض الشخصيات الأخرى منقطعا عن أسرته بمنزله في عالمه الغريب، ومسكن الرواية لا يقف عند عتبة الضريح بل يتعمده إلى الخارج لتكتشف حقيقة شخصية قاسم وطبيعة علاقته بالآخرين -كما سنرى لاحقا- وبالأخص علاقته بأسرته الصغيرة. هكذا نمتشف أن قاسما عاش من توتر علاقته بولديه منير ومنيرة بسبب ظرف اجتماعي سياسي ذاق منه الويال، فقد تعرضت منيرة لبعض الضغوط وطوورت من قبل أشخاص لم يرض قاسم أن تتعرض منيرة في صفوفهم، واختلطت منير ولم يعرف له مكانا وجيها أطلق سراحه اكتشف الأب أن ابنه تغير فكرا وسلوكا بعدما انكسرت نفسيته وأحببت تطلعاته.

وإذا كان القسمان الأول والأخير يركزان على حياة قاسم في الحاضر وهو يعيش

بنية التوتر السردية في «المباعدة»*

أبعادها الدلالية والفنية

د. محمد السمردي *

يعر محمد عز الدين التازي من الروائيين المغاربة الذين راكمو إنتاجا مهما على مدى العشرين سنة الأخيرة. فقد قارب ما أصدره من روايات عشرين نصا إلى جانب عدد من المجموعات القصصية وبعض الكتابات الأدبية الأخرى. ونظرا إلى صعوبة الوقوف على مجمل إنتاجه رأت هذه القراءة الوقوف عند رواية «المباعدة» التي صدرت في طبعها الثانية بعدما تم اعتمادها في برنامج اللغة العربية بالتعليم الثانوي في المغرب، وذلك بالتركيز على بنية التوتر السردية فيها.



1 / توتر الحكاية؛ دافرية

الأحداث وتساكها

يصمم على القارئ تلخيص المتن الحكائي للمباعدة تلخيصا واقعيا نظرا إلى طبيعة كتابتها التي تخضع لتداخل الوقائع والأحداث واختلاط الحاضر بالماضي واختلاط الضمائر وأصوات المصادر بأصوات الشخصيات الأخرى. ومع ذلك يمكن الإلمام بالمتن الحكائي فيها عبر تتبع خيوطها الكبرى.

بين الضريح والمقبرة، فإن القسم الوسط، يعود إلى عمق إشكالات الشخصية ويمكن أزميتها الإنسانية. في هذا القسم يضطلع قاسم بالحكي عن أزمته، ثم تليه ابنته منيرة وزوجته رقية وأخيرا ولده منير. وعبر رؤى الشخصيات الأخرى تكتشف حقيقة معاناة قاسم وسر لجوئه إلى الضريح. إن قاسما مدير سجن عين قادوس عانى مما عانى منه السجناء من قهر وتسلط واضطهاد عن طريق اختطاف ولده منير وتعرضه للتعذيب والإكراه البدني. فكان الحدث القفلة التي أفاضت كأس صبره وتحمله فؤلى الأدهار صوب الضريح والمقبرة مغلفا وراء السجن والأسرة مؤكدا في تخطلاته وأوامره أن (النسر) اختطف منه أسرته ومسلكه. وفي هذا المحكي الذي يتخلل من الخلط والتضليلات الكثيرة تشكل قصة قاسم بشكل مترابط ومتناسق. فيدرك القارئ أن قاسما كان وطنيا مقاوما للاستعمار قبل أن يصبح مديرا للسجن. ويكتشف أن الرجل لم يكن مرتاحا إلى وظيفته لأن سجنه يضم إلى جانب المجرمين الطلبة والمثقفين مما كان يثير قلقه واضطرابه. وعندما تعرض ولده لما تعرض له بسبب مواقفه السياسية -التي يولوه عن طريق احتكاكه ببعض السجناء اليساريين المقيمين بسجن عين قادوس- المناقضة لرؤى بعض التيارات الدينية أصيب بالهستيريا والاضطراب. والخوف فعمل على معرفة فكري آخر وعندما عاد منير حاملا فكري آخر وسلوكات جديدة ترجى الأب أن تكون الهادئة قد عرفت طريقها إلى حياته، لكن الإبن هاجم آباء بسكنين معاولا أغنياله، وحينما تراجع وهذا ونسي الأمر، فإذا به يختطف مرة ثانية وتعرض لتعذيب أشد وأكث من المرة الأولى ولما عاد إلى بيت والده أخذ إلى الصمت والذهول. وفي هذا القسم نقف عند حكاية منيرة ومغير وسر التوتر في حياة مدير السجن الذي أدى به إلى الاضطراب النفسي والقلق الروحي الذين انتهيا به إلى الميوش بين التسلط في الضريح وإلى الأضاس للغاير والاشتغال بالثقافة على رخام شواهد القبور.

تروي منيرة جوانب أخرى من قصة الأسرة وما أصاب أفرادها من تغيرات في المواقف والسلوك وما نتج عن ذلك من وقائع ومواقف. كان الأب يصير على الحصول على تقرير طبي عن حالة منير حتى يتمكن من الاتصال ببعض المنظمات الدولية ليطلعه على صور التعذيب

تروي منيرة جوانب أخرى من قصة الأسرة وما أصاب أفرادها من تغيرات في المواقف والسلوك وما نتج عن ذلك من وقائع ومواقف

والنشوة الذي أصاب جسد ولده. وكانت منيرة ترى لا جدوى هذا التقرير لأن منيرا تعرض للضبط مرتين عذب خلالها. في المرة الأولى كان الخاطف مجهولا. وفي المرة الثانية كان موهوبا (الفارية الأفنان)، ولكن لا سبيل إلى إثبات شيء ضد أحد، وفي الليلة التي سبقت سفر قاسم إلى الرياض وانقطع أخباره نهائيا عن أسرته كان قاسم في حالة غضب وانفعال شديدين بحيث شتم ابنته ورعى ريلة المنق التي كانت بيده على وجهها. امتد غيابه الأب سنتين-حتى اللحظة التي تروي فيها منيرة هذه الوقائع- لم تعرف عنه الأسرة شيئا سوى أنه ترك سيارة الدولة في مرآب الفندق بالرياض كما ترك ماله وحقيبة أبعاله، وسوى إفادة حارس الفندق الليالي التي ذكر فيها أن قاسما أخذ يصرخ في غرفته، ثم اندفع نازلا الأدرج وموعار وخرج يجري في الشوارع حتى اختفى عن نظره.

وإذا كان القسم الأول من الرواية - كما رأينا- يركز على حياة قاسم في الضريح والمقبرة، فإن القسم الثالث يعود في حركة دائرية إلى القسم الذي صنع رداء من الحروف، أو بالأحرى من ورق الجرائد ارتداه وغادر الضريح ليحول في شوارع هاس وأزقتها. وفي أثناء جولته كان يثير استغراب الناس ويفزعهم ببيانه الفريية. وفي وسط الزحام وفي حي من أحياء المدينة الشعبية (راس الشراطين) يسمع قاسم فتاة تعاطب امرأة قاتلة:

- ها هو مول القتلوث.

وحيثما يتفرس في وجه الشابة يتعرف على ابنته منيرة، وعندما يتأمل المرأة يدرك أنها زوجته رقية، فيندفع نحو المرأة ليعانقها والدموع تطفرف من عينيه مخبرا إياها أنه قاسم.

بهذه اللقطة الدالة تنتهي الرواية بما يؤشر على أن حالة قاسم الفريية،

وحياته العجيبة التي قضاه بين الضريح والمقبرة وبين «شبيه من القطط، قد انتهت. وأنه عاد في النهاية إلى أسرته لؤذي دوره كزوج وأب صالح حتى إن كان قد فقد وظيفته. ولكن قاسما على الرغم من الامتزازات التي تعرض لها ظل قوي الشخصية يأبى كل السلوكات الزائفة في المجتمع ويرفضها. وهذا ما سنكشف عنه في المحور اللاحق.

٢/ بنية التوتر السردى: سمات أسورية

تتناول في هذا الحيز ثلاث سمات أسورية تشكل بنية التوتر السردى في النص وتشيد هيكله الفني وتبين علاقته بالواقعين الاجتماعيين والسياسيين في المغرب المعاصر، وهذه السمات هي:

- ١/ التوتر الحسي والمجرد.
- ٢/ حيوية الشعرى والسردى.
- ٣/ بنية الغرابة والمبغرة.

هكيف تترين عبر هذه السمات جمالية البناء الفني وخصائص التوتر السردى هي: «الجمالية» وكيف تتوالت عناصر الحسى والمجرد والشعرى والسردى وملائم الغرابة والسخرية لتشكيل هذا النص الروائي وكيف تجسد هذه الخصائص الفنية الأبعاد الاجتماعية والسياسية في الرواية؟

١/ التوتر الحسى والمجرد:

يفيني التصوير السردى في الرواية على تضافر عناصر الحسى والمجرد وتداخلها بسمات اللغة الشعرية وخصائصها لتجسد رؤى السارد وتشكل بنية الأحداث وتتابع الوقائع وتوتر.

إن تصوير معاناة بطل الرواية قاسم الروائى اقتضى من السارد أن يستثمر سمات حسية لتقريب الدلالة كما جعله في نفس الآن يجعل نمو الجرد لكشف عن معاناته بطله. ومن هنا يتميز التصوير السردى بتواتر هذه السمات وتراكبها إلى درجة التماهي. إن أول ما يلتفت لنظر قارئ الرواية ذلك الحضور الرمزي للحروف والكلمات وطبيعة علاقة قاسم بها. فحديث البطل عن الحروف والكلمات يتحول داخل النص إلى نوع من الخطاب التجريدي الذي يحوم في أفق الخطاب الذهني وتدايغات الفكر وعوالم الخيال المتج. يقول قاسم:

«الحروف غابة والغابة لا يدخلها إلا من يخاطر بوضو عينيه، فإن رأى فقد تصبغه الرؤى، وإن لم ير فشيغفه الممى، أقصد رؤية حروف الغابة وما



وإنما يكشف إلى جانب ذلك اختلال شخصيات سرديّة أخرى تمكّن بشكل أو بآخر اضطراب الواقع الاجتماعيّ كما نلمس لدى التهامي القائم على الضريح باعتباره نموذجاً يخص مظاهر الطمع والتشبع والبعث عن التفاهم مع الآخر والتعاطف معه. يتحول التهامي إلى شخصية قاسية لمجرد أن قاسما أيس أن يقدم له بعض المال الذي أخذ من الشرفاء وأشقرى به لحما أطعمه قططه (شعبه من القطط). كما تكشف

السردية عن تصور قاسم من ممارسات اجتماعية تجري وسط الضريح تسهم فيها النساء الوافدات عليه ومقدمه التهامي، ويعبر قاسم عن رفضه بالصمت الناطق الدالّ أحياناً، وأحياناً أخرى يهرب من بشاعة الواقع المصقّب به عن طريق الخيال والارتفاع إلى عوالم التجريد، وقد يسلّك قاسم سلوكيات غريبة تكشف مسخريته من الآخرين ورفضه لهم كما سنرى لاحقاً.

٢/ حيوية الشعرى والسردية:

إن حيوية اللغة وتراوحها بين الشعرى والسردية الخالص يمنحان رواية «المياه» نفسها سردياً يسهم بحظ وافر في تشكيل بنيتها المذوّرة. لا تخلو لغة النص من

تفصيح عنه من معانٍ... هذا الصباح لك أيها الإزميل. في المزام رأيتك وأنت تكتب على السماء، وكانت سماء زرقاء ضلّلتها بالحروف والكلمات. قلت لي انتهيت صلابة الرخام وما أنا أكتب على رخاوة الغيم حروفاً لا يد أنها سوف تتساقط مع المطر لتتملأ العالم بالحروف والكلمات.» (الرواية، ص. ٤٢-٤٤)

يكشف المقطع علاقة البطل بالحروف التي لم يعد الإزميل يسمفه على نقشها في رخامات شواهد القبور، لذلك فهو يحلم بنقش حروفه في مكان أقل صلابة وأكثر قدرة على المطاء.

يجعل السارد الإزميل ناطقاً بما يعانيه أثناء النحت على الرخام ليتوب عن البطل في الكلام ويفصح عن معاناته الأخرى. وتتخذ الصورة من الحلم إمكانية أساس لإبراز هذه الدلالات وتلويح بضروب شتى من الإيحاءات. هكذا نلمس في هذه اللوحة التصويرية تداخل عناصر محسوسة بمعطيات مجردة/معنوية تتصل بالمعاني والدلالات التي يرمي قاسم إلى التعبير عنها عبر فعل الكتابة. وبهذه الشاكلة يتحول المقطع التصويري إلى طاقة رمزية تلويح بظلال معانٍ مكثفة يمكن تأويلها بأوجه عديدة داخل النص، لكنها على الرغم من إمكاناتها المتفتحة على التأويل المتعدد تكشف عن عمق معاناة بطل الرواية وتجسد جوهر إشكاله الوجودي. إن قاسماً فقد معاني كل شيء وفقد الإحساس بإنسانيته الإنسان ومن ثم يخاطب المجرّد: الحروف والكلمات كما يخاطب القطط والموتى هرباً من أزمة اشتدّت بين الناس. بل أصبح الحلم وسيلة التخيلية التجريدية ليكتشف سر معاناته في عالم الحبس.

وعبر هذا التوتر في بنية السرد بين الحسي والمجرد تبين طبيعة قاسم وتبين حيوية التصوير الروائي الذي استطاع كشف توزع بطل الرواية بين الواقع الحسي بأكراهاته وتناقضاته وعالم الحلم المجرّد بانسجامه وتناغمه. وهذا هو مكن الداء بالنسبة للشخصية قاسم الذي يبدو غريباً في عالم الناس بسلوكه ومواقفه كما يتبدى من خلال الرواية.

ويحقق تداخل التصوير الحسي الواقعي الذي يحيل على الوضع الاجتماعيّ التخيل في الرواية، والتصوير الذي ينحو نحو الانفلات تخييلياً من قناعة الوضع القائم روائياً توتراً سردياً لا يفت عند الكشف عن شخصية قاسم فحسب،



جنوح شعري تخييلي واضح كما ألمانا أثناء حديثنا عن الحسي والمجرد.

يقول السارد في مقطع من مقاطع الرواية مصوراً توتر شخصية قاسم واضطرابها النفسي:

«هي آية أرض، هي آية لحظة من الزمن أو في أي صوت عابر يمكن أن أجد حروفني؟ ساكس كل ألواح الرخام كي تعود الحروف إلى كسرتها واسترحت، ها الشطايا. لتذهب القطط إلى سلوح المنازل كي تسمق مصابري الخراف المنشورة على جبل التسييل، والسرقة ما أراءه الناس لهم قديد. لتذهب وتتركني أفكر في حروفي التي لم أحفرها بعد على الرخام. دعوني أركب، يدي وهنت وساعدي انهد، والرخام تكسر والإزميل لا يطارعني.

اشتمكت ناري.

هذه هي النار وأجنحة الحروف تحترق ولا زهور في القبور تُزهر في نهاري. (٥٤-٥٥)

هكذا تتوتر لغة الحكيم عبر توتر الجمل السردية في إيقاعها الشعري المتصارع، وفي تشكل عوالمها السردية عبر جنوح خيال السارد نحو الخارج

**حيوية اللغة
وتراوحها بين
الشعري والسردية
الخالص يمنحان
رواية «المياه» نفساً
سردياً يسهم بحظ
وافر في تشكيل
بنيتها المذوّرة**

ليعبر عن مكونات الذات. ولعل هذا الجدل القائم بين الأنا/الأخر، والأنا/العالم هو الذي يكشف عن عمق معاناة بطل الرواية وحساسه بهول ما يعيشه ويمدني الاختلال في مجتمعه، بل إن هذا الاختلال يضيء إلى أبعاد من ذلك يشمل نظرتهم إلى العالم والوجود، وبهذه الشاكلة تصبح البنية الشعرية لغة ورواية تركيبية ودلالية، بنية حيوية في تشكيل جمالية رواية الملباة. ومن خلالها تتضح مواقف السارد وسلوكاته، وتستشف حالته النفسية ورؤاه الفكرية الراضية لما يجري حوله.

وتحضر هذه السمة الفنية من بداية الرواية إلى خاتمتها كما كان الخطاب متمحورا حول قاسم وممانته مع أمرته أو مع وظيفته كسجبان أو مع ممارسات الناس في الحياة الاجتماعية، إن توتر بلاغة الشعر وبلاغة النثر وجدلها في النص يخلقان نبرة متنوعة في إنتاج الرواية تنقل القارئ من رتبة التعبير والدلالات المباشرة للغة السرد إلى غنى لغة الشعر وتوقع إيهاماتها معا يضيء على المحكي في عالمها، حيوية تصويرية كبيرة تجعل المتلقي لا يشعر بالملل. وعبر هذه التقنية الفنية يتمكن السارد من الوقوف على وقائع وأحداث اجتماعية وسياسية يعيشها الوطن وتصور بها أصعاق الأرض المختلفة. يفسر السارد عند قلب الشباب وتوزيعه بين انتماءات ليديولوجية متنوعة عبر متابعه توتر علاقة البطل بابنه منير الذي تمرض للاختلاف مرتين عاد منهما منكسرا معطلا. لم يعد الإبن من تجرئته الأولى مع الحركات السياسية/الشيعية سوى بالخيبة وانكسار الأحلام، لكنه في تجربته مع الحركات «الأصولية» كما يسميها السارد انقلبت به الملل وتضلل المتلقي ليجود من تجربته وقد غرق في ظلام وجود دامس. ويعمل السرد بأساليبه المتنوعة التي تضمخها لغة الشعر على كشف توتر الشخصيات واشتغال الواقع من حولها بوقائع مذهلة لا يمكن فهمها كما لا يمكن معرفة خلفياتها ونتائجها.

عبر هذه التقنية السردية وسماتها الفنية استطاعت الرواية في بنيتها الحكائية الممتدة تقديم رؤية قاسم إلى واقعه وإدانة بعض ما يجري في العالم مما يحير المقول ويجعل النفوس مضطربة والقلوب موزعة.

٢/ بنية الغرابة والسخرية:

من سمات التصوير المتوتر في الرواية

لا يخلو النص من حضور للسخرية والدعابة على الرغم من طغيان التصوير الدرامي عليه أجواء وأحداثا وفضاءات

استثمار ملامح الغرابة والسخرية التي تميز الشخصية وتحدد مواقفها وسلوكاتها وتطبع أعمالها، إن غرابة قاسم تتضح عبر مواقف لا تظلم من شحن النص بسمات السخرية التي تولد توترا حيويا داخل النص وتكشف عن دلالات مواربة تؤول طيه.

لا يخلو النص من حضور للسخرية والدعابة على الرغم من طغيان التصوير الدرامي عليه أجواء وأحداثا وفضاءات، تجري وقائع الرواية ما بين المقبرة والضريح والسجن، ترصد الواقع المضطرب، وتقف عند اختلالات المجتمع عبر التصوير السري للشيخ- على الرغم من طلبه الدرامي المتصادم والمتوتر- بسمات المفارقة والسخرية. ففي مشهد من مشاهد الرواية يقف السارد عند لحظة مفارقة ساخرة بينما يسأل الشرفاء قاسما عن شاهدة القبر التي طلبوا منه كتابتها لتؤرخ لشريفهم المتوفى صار فجأة يحدثهم عن (شعب القسطنطينية) أعراقه المتنوعة ودياناته المختلفة وعن سلامه النادر في لغة غير متوقفة جسدت غرابة قاسم وكشفت عن موقف ساخر يفتخر قدرا مهما من المفارقة. ينتقل قاسم من عالم الواقع المر إلى عوالم الحلم متحدثا عن المكنن في عالم الناس عن طريق الترميز إلى ذلك بعالم الحيوان. (الرواية، ٢٧-٢٨)

وتعكس الوقائع مصورة السلوك الغريب للشخصية منتقدة بعض الأعراف الاجتماعية في سخرية لازعة بلغة سردية غير مباشرة، أو في شكل حوار مباشر كما نرى في المشهد الآتي. يقول السارد مصورا غرابة قاسم وسخرية ببعض المعتقدات الشعبية:

«... كان في ختام الحفل يحتل الطمست في غفلة عن المرضى، ويذهب به إلى غرفته، ثم يعود ليعلم ما يقوله الاتهامي عن السيد الذي خرج دون أن

يراه أحد من مقامه وأخذ جلود ذكورة الأفعال، ليعاركمهم. وكان المرضى يمتدحون أن الاتهامي هو من يسرق الطمست، أما قاسم فقد كان في ليلة يوم الاعتقال، والأطفال يتناولون في بيوتهم، يريد أن يريحهم من ألم ذلك الموضع من أجسادهم، فيخرج إلى باحة الضريح وفي يده الطمست، ليفرح ما فيه قبالة القسط، ثم يعود إلى غرفته.

يبدو الاتهامي غاضبا، يقول لقاسم:

«ها قد أخذوا الزيت والسكر ولم يعطوني شيئا، حتى الشموع لم يلقوا بها هي صندوق النذور.

يرد عليه قاسم:

«لكن الهدايا كانت ناقصة.

يحملق الاتهامي في قاسم ويقول:

«من أتوا بها أخذوا منها نصيبهم، وأنا أخذت نصيبي، والباقى تركناه للمختونين». (الرواية، ص. ٦٨-٦٩)

يكشف النص من جهة غرابة قاسم الذي يأتي إلا أن يطعم فسطح العلم ما كل أن وحين. وإذا كنا قد أشرنا سابقا إلى أنه يطعم (شعبي من القسطنطينية) البقر والقمح الذي يشتريه من الجزار، فإنه في هذا المشهد نراه يطعم فسطح البحر من أكلاف الصبيان الذين يفتنون في الضريح سائرا بالمرضى من ويهدأ الطمست الجماعي الذي يتحول عن وظيفته الدينية ليصبح وسيلة للاتهامي عند بعض فئات المجتمع أو فحرة للحصول على الصدقة عند فئات أخرى، ومن جهة ثانية يمتد المشهد لكشف كذب الاتهامي القائم على الضريح ويبرز طابعه الموصومي لأنه يسرق هدايا الأطفال إلى جانب من أتوا بها.

بهذه الشاكلة يسهم التصوير الساخر من الواقع إلى جانب إلقاء الضوء على غرابة شخصية قاسم عن مفارقة الواقع وتناقضاته، وعبر تضاد هذه السمة الفنية مع سمات الحسي والمجرد وحيوية اللغة السردية واللغة الشعرية وتداخلها في توتر بنية السرد في رواية الملباة.

* كاتب من المغرب

... محضر عن المجلس التاري، المشاط، مكة

الأمه للنشر والنشر، الدار البيضاء،

٢٠٠٥

وقبل ذكرى «موتسارت» كانت البشرية
جمعاء قد عاشت الحدث نفسه بذكرى
مرور مئتي سنة على رحيل «بيتهوفن»
وتسابق العالم كله إلى إجازة خصائص
وعبقرية الموسيقي الألماني، بما هي ذلك
الجزائر من خلال المحاضرة التي القاها
باللغة الألمانية الأستاذ الراحل «مولود
قاسم» بالمركز الاسلامي في الجزائر
العاصمة، وتسابقت الفرق الموسيقية
الكبرى في العالم، لإعادة صياغة
سيمفونياته الخالدة!!

وفي التاسع من شهر أيلول (٢٠٠٦)
مرت ذكرى مرور مائة سنة على ميلاد
الموسيقي العربي «رياض السنباطي»
في صمت كبير، وهو الفنان والمحلّق في
عالم الأنغام والألحان والأوتار، وبفضل
موسيقاه المتميزة بالأصالة والعمق، تالقت
الموسيقى العربية وبلغت درجة من التطور
والارتقاء ما جعل منها ترتقي إلى تراث
الإنسانية قاطبة، وذلك باعتراف منظمة
«اليونسكو» ذاتها، والتي اختارت الموسيقار
الراحل «رياض السنباطي» لتمنحه جائزة
من ضمن خمسة موسيقيين في الكرة
الأرضية، نظير ما قدمه من عطاء في
في سبيل الأصالة الفنية التي حفظت
للثقافة العربية جمالياتها وخصوصيتها
وعبقريتها وسحريتها.

في ذكرى هداية الموسيقار

«رياض السنباطي»

عملاق منع مجد الأغنية العربية!

عمر بوسمونة *

على طريق العبارة
قبل شهور قليلة من السنة الجارية (٢٠٠٦)
احتفل العالم قاطبة بذكرى مرور مائتي سنة
على رحيل «موتسارت»، عبقري الموسيقى الأوروبية، وأقيمت للاحتفال
بذكراه العديد من التظاهرات المغلدة للعبقري النمساوي باعتباره
ظاهرة فنية موسيقية منفصلة

من عمر الزمن، ولم تخل مجلة
أو منبر اعلامي في معظم دول
المعمورة من إفراد صفحات
للتنويه بعبقرية وموسيقى
«اماديوس موتسارت»، فضلا
عن إعادة انتاج وتوزيع أشهر
أعماله السيمفونية، حتى
استحالت ذكراه الخالدة إلى
عرس عالمي اشتركت في إحيائه
الإنسانية جمعاء على اختلاف
ألوانها وإديانها ولستنها !!



السنباطي

الأطلام عبقرية فن

كما اشتهرت أغنية
«الأطلام» التي تعد من
أعماله وألحانه المملقة
بلا منازع، واحدة من أرقى
مائة أغنية ظهرت في القرن
العشرين في العالم، وقد
تمت عملية الاختيار من قبل
المختصين في الغرب، كما أن
المختصين الموسيقيين العرب
يضمون أغنية «الأطلام» في
قمة الإبداع الفناي العربي،
وربما تختص هذه الأغنية
بخصائص يمكن إجمالها:

- إنها تمثل خلاصة
تجربة وعبقرية ملحنه
«رياض السنباطي»، لأن
أغنية «الأطلام» جاءت في
ظروف نفسية خاصة كان
قد مر بها الملحن، كان لها

الاطلاق التي أرحب أم كلثوم

وعندما كانت أم كلثوم تستعد لأداء أغنية «الأطلال» سنة ١٩٦٦، وكانت وراء الستار، شوهدت ترتد بالخوف ياد عليها، الأمر الذي دفع أحد أعضاء فرقها الموسيقية إلى سؤالها:

- لماذا ترتدمن وأنت أم كلثوم؟

فأجابته الفنانة الكبيرة:

- إنني ارتعد، لأنني أم كلثوم.

أي بما يفيد أن عملاً عملاقاً مثل «الأطلال»، هو من العظمة والعبقرية ما يجعل من سيدة الغناء العربي تشعر بالرهبة والخوف وهي تستعد لأداء هذا العمل الفني العملاق، على عهد غير مسبوق بالرغم من التاريخ الطويل من العطاء الفني الذي يمتد من العشرينيات إلى غاية الثلثة التي قدمت فيها لحن «رياض السنباطي» ألا وهي أغنية «الأطلال».

وكادت أم كلثوم تعترأ!

ففي هذا العمل الفني الخائق، بلغ الملحن مرتبة الكمال الفني، وارتقت موهبته وعبقريته إلى مرتبة النهاية، حتى أن بعض رفقاء الدروب الفني تصبوا لفنانة أم كلثوم، باعتزال الفن والغناء، إحساساً منهم، أنه لن تحقق أم كلثوم من السمو والارتقاء بعد «الأطلال»، ومن أولئك الذين رأوا أن تمزأل أم كلثوم، فنانة الغناء بعد «الأطلال» الموسيقار «فريد الأطرش» الذي كان يرى أنه من الأفضل لأم كلثوم أن تمزأل الفنانة وهي في القمة، في اعتقاد منه أن «الأطلال» بالنسبة لفنانة كبيرة مثل أم كلثوم، هي منتهى ما وصل إليه الإبداع الموسيقي العربي على امتداد تاريخ الموسيقى العربية!

ولكن هل توقفت أم كلثوم عن الغناء بعد أدائها لأطلال؟ وهل استجابت لتصالح بعض رفقاء دريها؟

إن الفنانة «أم كلثوم» بالرغم من تقديرها آراء وتصالح رفقاء بضروبة الاعتزال وهي على قمة هرم الإبداع الفني والفناني، كانت تميش أجواء جديدة من الألمان المتجددة التي بدأتها مع كوكبة من جيل الشباب من الملحنين، فلم تشأ أن تتوقف عن الغناء قبل أن

**قصيدة «الأطلال»
من أرق قصائد
الشاعر الطيب
«إبراهيم ناجي»
وقد اختار هذا النص
لتغنيه «أم كلثوم»
الشاعر الفنان
الراقي «أحمد رامي»**

الشباب، وغيرهم.

لقد كانت قصيدة «الأطلال» من أرق قصائد الشاعر الطيب «إبراهيم ناجي»، وقد اختار هذا النص لتغنيه أم كلثوم، الشاعر الفنان الرقيق «أحمد رامي» من ديوان «ليالي القاهرة» بعد أن أدخل بعض التعديلات التقنية الطفيفة على النص بموافقة الفنانة «أم كلثوم» بما يتناسب وموضوع قصة الحب التي عاشها الشاعر بنفسه وخلصها بشعره، وخلصته من بعد رحيله، حتى صار «إبراهيم ناجي» يلقب بشاعر «الأطلال» في إشارة إلى القصيدة التي تجسد وقائع قصته حب عاشر وموجع، قصة عاش الشاعر أحداثها، وكانت نهاية القصة مفجعة، عثر عنها الشاعر أروع تعبير، وكان وقفا على رهافة أحاسيسه عنيقا، وهذا ما زاد الملحن رياض السنباطي، إحساساً بلوعات الأسى والحزن في كل مقطع بل في كل بيت من «الأطلال»..

ولعل إحساس الملحن بمرارة القطيعة غير المعلنة بينه وبين «أم كلثوم» جعلته أكثر قرباً من أجواء قصيدة «الأطلال»، وأكثر قرباً من الأجواء النفسية الحادة التي كان عليها الشاعر وهو يخط قصيدته بلوعات الأسى والألم، فجاءت الألمان وكأنها اقتلعت من جوف الشاعر «إبراهيم ناجي»، بما يوجب أن عبقرية اللحن مستهمة أساساً من عبقرية النص الشعري، فإذا تلاقت آلام الشاعر بأحاسيس الوحشة والقرية لدى ملحن عملاق من طراز «رياض السنباطي»، تحققت المعجزة الفنية.. وإذا لم تكن «الأطلال» صورة مثالية للمعجزة الفنية، فماداً تكون يا ترى؟

تأثيرها القوي والعنيف عليه، بحيث كان هناك شبه انقطاع غير معلن بين الملحن «رياض السنباطي» وكوكب الشرق «أم كلثوم»، وذلك بسبب انشغال هذه الأخيرة بالألمان التعبدية وبالطعن الشباب الذين فتحت لهم جبال صوته، الأمر الذي جعل «السنباطي» يحس أن أمانته لم تعد تجد لها قبولا لدى «أم كلثوم»، وقد صارت منشغلة عنها بالألمان «بلغ حمدي» و«محمد الموجي» و«كمال الطويل» وهم من جيل الشباب الذي ظهر مع «عبد الحليم حافظ»، وربما زاد من هذه الفجوة بين الملحنين «السنباطي» - أم كلثوم، دخول الموسيقار المجدد «محمد عبد الوهاب» إلى عالم التلحين في أول لقاء فني بين «كوكب الشرق» و«موسيقار الشرق»، وما أثاره هذا اللقاء التاريخي من جدل كبير في الأوساط الفنية والإعلامية، مما باعد كثيراً بين «رياض السنباطي» و«أم كلثوم».

غير أن الفنانة «أم كلثوم» ما كانت تنوي التخلي عن الحان رفيق عمرها الفني «رياض السنباطي» رغم انشغالها بالموجة الجديدة من الألمان التي يقودها جيل الشباب من الملحنين، لذلك، ما كان الموسيقار «رياض السنباطي» يتسلم قصيدة «الأطلال» لشاعر «إبراهيم ناجي» من يد السيدة «أم كلثوم» حتى استفيقت على إعاقته عبقرية التلحين والإبداع على عهد غير مسبوق، وكان غريزة الانتماء والتفوق قد سيطرت على عبقريته، حتى إذا اكتملت «الأطلال» لحناً وأداءً صرّح ملحنها بالقول «الأطلال التي شيبنتي وأرهبت أم كلثوم»..!!

هل كانت أشهر عامك إبداع؟

غير أن الحوامل المسابقة ليست وحدها التي صنعت من «الأطلال» الهالة التي عليها، فلا بد من الإتيان على ذكر دور النص الشعري في إمداد الملحن بالعبقرية المستوحاة من المعاني والصور الجميلة للقصيدة التي أبدعها شاعرية الدكتور «إبراهيم ناجي»، الشاعر الحديث تألق في سماء الشعر العربي الحديث من خلال جماعة «أبولو» التي ظهرت في مطلع الثلاثينيات من القرن الماضي، إلى جانب كوكبة لامعة من الشعراء ننكر منهم: أحمد زكي أبو شادي - علي محمود طه - صالح جودت - أبو القاسم



وصورها تصويراً فنياً مذهلة، وجاءت عبقرية الملحن «رياض السنباطي» لترتفع بالنص إلى ذروة الخلق والإبداع، من خلال معاشية الملحن للمعاني العميقة التي يتضمنها النص؛ جملة، مقطعاً، مقطعاً، متوغلاً في أعماق الجرح الذي يهيم الفؤاد، متحسساً كل نبضة تفيض بها القصيدة، هبّز عنها الملحن بنبضات قلبه، وبأوتار عبوده، لتستقر في قلب المستمع، ولتسكن الحنايا، ولتظل لحناً أزلياً يرضع جبين الغناء العربي على امتداد الأيام ولعاقب السنين!

لم تكن «الأطلال» آخر عمل للموسيقار «رياض السنباطي» مع الفنانة «أم كلثوم»، فقد كان آخر عمل قدمته الفنانة الكبيرة من ألحان المصالحق الأصل، أغنية «الثلاثية المقدسة» سنة ١٩٧٢، ولكن يمكن القول أن أغنية «الأطلال» تمثل قمة النهاية في مسيرة الإبداع والتجديد للموسيقار «رياض السنباطي» ففي هذا العمل المصالحق استقر كل قراء الإبداعية لتكون «الأطلال» خاتمة لمسيرته الإبداعية، ونهاية لمسار الفن، والذي أهله لأن يكون بحق صانعاً لجهد الأغنية العربية في العصر الحديث، ولكن كيف كانت البداية؟

وثيق النهاية.. كانت البداية!!

بالرغم من أن الموسيقار «رياض السنباطي» قد بدأ طريقه الفني في العشرينيات من القرن الماضي عازفاً على آلة العود ضمن فرقة «محمد عبد الوهاب»، إلا أنه لم يكن ليعشق جدارته الفنية كملحن مثقّر وموهوب إلا عندما تحقق أول لقاء فني بينه وبين «أم كلثوم» في مطلع الثلاثينيات، حيث طلبت منه الفنانة «أم كلثوم» أن يلحن لها أغنية «على بلدي الحبيب»، فكانت هذه الأغنية بمثابة جواز السفر للموسيقار الشاب إلى عالم الملحنين الكبار، خاصة وأن أغنية «على بلدي الحبيب» قد حققت نجاحاً شعبياً منقطع النظير في الأوساط الشعبية على وجه الخصوص، وانتشرت على مستوى العالم العربي كآثار في الهميم، لأن هذه الأغنية ذات الطابع الشعبي جاءت بعد سلسلة من الألحان والأغاني التي كانت بعد بدات بها «أم كلثوم» حياتها الفنية في سنوات العشرينيات مع بعض شيوخ الملحنين الذين كانت ألحانهم تثير عن

الخالد «رق الحبيب» وقضى سنوات عمره مجرد عزف على عوده ضمن فرقة «أم كلثوم» إلى غايته وفاته سنة ١٩٦٦.

فكانت الفرصة الكبرى أمام الموسيقار «رياض السنباطي» لتحويل مخاوفه وهواجسه إلى ألحان وإنغام أعادت الفنانة «أم كلثوم» إلى وضعيتها الطبيعية، سيدة للفناء العربي وهي تؤدي رائدة «الأطلال» في حفل تاريخي سنة ١٩٦٦.

ورغم أن «رياض السنباطي» لم يتوقف عن التلحين بعد «الأطلال»، إلا أن هذه الأخيرة يميزها المهتمون بالموسيقى العربية، نهاية الارتقاء الإبداعي لدى «المصالحق الأصل»، وليس السبب تراجع الوهبة، أو جفاف القريحة، ولكن لأن الأجواء التسمية، والتبؤات الوجدانية، والأسمس النفسية للإبداع الفني التي اجتمعت لدى الملحن عند انقطاعه للتلحين قصيدة «الأطلال»، لم تكن متويزة بالصورة المطلوبة عند قيامه بوضع ألحان جديدة، ومنها أغنية «من أجل عينيك» التي كتبها الشاعر الأهم «عبد الله الفيصل» وغنتها «أم كلثوم» سنة ١٩٧١. وكذلك أغنية «الثلاثية المقدسة» التي كتبها الشاعر «صالح جودت»، على الرغم من الروح الإبداعية التي تبدو جلية في اللحنين الآخرين!!

جمالك التهن ولروعة التقة!!

لقد جمعت أغنية «الأطلال» بين جمالية الشعر ودرامية القصة القرافية العنيفة التي عاشها على أرض الواقع الشاعر «إبراهيم ناجي»، وانتهت أحداثها إلى نهاية مأساوية، عبر عنها الشاعر

بدا السنباطي

طريقه الفني عازفاً

على الصوت، ولم

يحقق جدارته

الفنية إلا عندما

التقى أم كلثوم

تكمّل مشروعها التجديدي خاصة وأنها في هذه السنوات التي سميت «الأطلال» استطاعت أن تجذب إلى أغانيتها جمهور الشباب من خلال الموجة الجديدة المتجددة من الألحان والأغاني، وبالتالي فإن دائرة جمهورها اتسعت أكثر لتشمل الأجيال الجديدة من المستمعين الشباب عبر أنحاء الوطن العربي الكبير.

لقد كانت «الأطلال» عملاً فنياً جباراً، أراد للموسيقار «رياض السنباطي» من هذا الإنجاز الخالد أن يمسك الساحة الفنية التي كانت تموج بالألحان الجديدة، خاصة بعد الفناء الفني التاريخي بين المصالحق: «أم كلثوم» و«محمد عبد الوهاب» سنة ١٩٦٦ في أغنية «أنت عمري»، وما أحدثه هذا الفناء من رجة كبرى على الساحة الفنية والعربية، وطبعاً لم تكن أغنية «أنت عمري» وحدها التي حركت عبقرية «السنباطي» في تحيينه وإبداعه لقصيدة «الأطلال»، بل كانت السنوات التي سبقت ظهور «الأطلال» بأغنيات جديدة تملأ الأذان سواء من حيث الكم، أو من حيث روح التجديد التي تميزها شكلاً ومضموناً!

أسباب سبقت نجاح الملحن

ففي هذه المرحلة التي سبقت ظهور «الأطلال»، كان الموسيقار المبدع «محمد عبد الوهاب» قد قدم أغنيات جديدة لام كلثوم منها: «أنت عمري»، أمل حياتي، أنت الحب...، وقدم الموسيقار الشاب «بلقيس حمدي» مجموعة من الألحان والأغاني ترنمت بها كوكب الشرق، وكانها تودع من خلالها مرحلة وتستقبل مرحلة جديدة مفعمة بالتميز والتألق، ومنها: «حب إيه، أسماك، ظلمنا الحب، سيرة الحب، بعيد عنك...»، كما غنت من ألحان «محمد الموجي»: «حانة الأقدار، أوقدوا الشموع...»، أما «كمال الطويل» فقد غنت له نشيده الخالد «والله زمان يا سلاحي» الذي اتخذه الزعيم «جمال عبد الناصر» نشيداً لمصر.

لقد كان هذا الكم الهائل من الألحان والأغاني في ظرف زمن قصير، كما أنها لأن يبعث في روح الموسيقار «رياض السنباطي» الإحساس بالثقل والتهميش، خاصة وأن وضعيته اللحن «محمد القصبي» مثالة أمام عينيه وقد تخلت «أم كلثوم» عن ألقابها بعد لحته



يستحقه من القوة والثائق !!

وكانت الفنانة «أم كلثوم» تعتبر «رياض السنباطي» من أقدّر الملحنين الذين تبحروا القصائد الشعرية القصيرة، وهذا اعتراف بعبقريته بالنظر إلى أن تلحين القصائد الشعرية القصيرة يعد من أصعب الامتحانات الفنية التي يمر بها الملحن الموهوب المقدر قبل أن يعترف له بالأهمية والتقدير في عالم الفن والتلحين. وفعلًا، قلقد تفرّد وتوقّف «رياض السنباطي» في تلحين القصائد الشعرية العربية القصيرة. بل ومنعها مبدأً ومفهوماً جديداً ومؤثراً، جعل من صقل الألبان الرقيقة على قصائده، بلا زعزع فيها أحد، وقد تجلّت قدرته في هذا المجال من خلال قصائد أمير الشعراء «أحمد شوقي» مثل: «سلوا كؤوس الطلاء» و«النيل» و«نوح البردة» و«ولد الهدى» و«سلوا قايي» وغيرها من قصائد «شوقي» التي منعها «السنباطي» نفسها جديداً زادت في تقريب قصائد أمير الشعراء إلى قلوب الملايين من المستمعين، كما تجلّت في تلحينه القصيدة «حافظ إبراهيم»: «مصر تتحدث عن نفسها» والتي جعل منها «رياض السنباطي» سيمفونية بأبعادها الشرقية الأصلية، حتى أن دار الأوبرا في القاهرة قامت بإعادة توزيع اللحن بما يتماشى وخصائص العمل الفني السيمفوني المتكامل، بصورة مذهشة، امتزجت فيها سمرة الموسيقى العربية الشرقية بالأشكال السيمفونية الغربية !!

رباعيات الخيام

ومن القصائد التي برزت فيها مقدرة وتوقّف «رياض السنباطي» في الإبداع والتلحين قصيدة «الأطال»، التي أراد خلالها الملحن العملاق إعادة الاعتبار للقصيدة العربية الأصلية، وقبلها أبدع في تلحين «رباعيات الخيام» التي ترجمها الشاعر الفاتني «أحمد رامى» من الفارسية إلى العربية، كأجمل ما ترجمته «أم كلثوم» وتمازجت معها آذان الجماهير، وتمايزت مع أنشائها الأطوار والأشجار والأحجار !!

ورباعيات الخيام (نسبة إلى الشاعر والعالم في الفلك والرياضيات والمنطق: عمر الخيام)، عبارة عن مطولة شعرية تتكون من مقطعات من أربعة أشطر، يافكون لخطوط الثالث من كل مقطع مطلقاً بينما الثلاثة الأخرى مفيدة، وتسمى «السنوية» باللغة الفارسية،

عندما كان «رياض السنباطي» يكف على وضع لحنه الأول لفنانة «أم كلثوم»، كان يدرك جيداً أنه أمام مرحلة التحدي وإثبات الذات

الكبير في أوساط الجماهير العربية، شأنها شأن أغنية «على بلدي المحبوب»، بل إن الأغنيين مما صاروا على لسان كل مستمع عربي، لأنهما تتوافران على خصائص فنية مشتركة يمكن للمستمع العادي أن يلحظها بنفسه، وذلك يعود إلى تأثير الأغنية الأولى في الألبان التي جاءت بعدها من جهة، وإلى تأثير الفنانين والملحنين بألبان بعضهم البعض، وهذا ما يتجلى بوضوح في أغنية «ما أحلها عيشة الفلاح».

لمعت أثير أم كلثوم

وعندما لحن «رياض السنباطي» أول أغنية لأم كلثوم، كانت هذه الأخيرة قد قدمت كما هائلاً من الأغاني والألبان، وكان ذلك العهد، الملحن «محمد القصبي» أكثر الملحنين الذين يتعاملون معها، كما أن الملحن «زكريا أحمد» قد خطا خطوات كبرى في تقديم لحنه بالصورة التي جعلت المستمع يقترن اسمه بأغاني أم كلثوم، ولعل هذا الوضع الذي يبدو مقبداً يحمل من الصعاب على ملحن جديد وشاب أن يتقحم أسوار هذا الحصن المنيع، ليكون ملحناً مزاحماً لهؤلاء وأولئك، ولكن العبقرية وحدها القادرة على الولوج إلى هذا الحصن المنيع. وكانت الفنانة «أم كلثوم» بحسها الفني المرمف، قد انتهت إلى قيمة الألبان التي ترسلها أوتار المود بأنامل الموسيقى «رياض السنباطي»، فازدادت اقتراباً منه، لأنها رأت في ألبانه القوة والقدرة على استنهاض عبقرية صوتها بالصورة الفنية المطلوبة، ولعل «السنباطي» من جهته، قد استطاع أن يعي هذه الحقيقة، فجاث لحنه لترتقي بالصوت العبقري إلى ما

ذلك المرحلة، بحيث لم تحقق الانتشار بالقدر الكافي بين الأوساط الشعبية، وهذا بالرغم من قيمة تلك الألبان لكونها تمثل مرحلة القطعية مع الماضي، والتطلع نحو تأسيس جديد لتنهض فنية عربية لتستويب لطلوحات أولئك الملحنين الذين يمثلون ذلك العهد، ومنهم «محمد أبو العلا» و«عبد الحمولي» و«أحمد صبري»، ويمثلون النهار التجديدي المحافظ، وحتى عندما انضم إلى هذه الكوكبة من الملحنين، الملحن «محمد القصبي» المعروف بنزعة التجديدية، لم تحقق ألبانه في تلك الفترة، ما تستحقه من الشهرة والانتشار، ولعل ذلك يعود إلى كون «القصبي» ما زال تحت تأثير التيار المحافظ، ولم تتطور نزعة القوية في التجديد والتحديث إلا بعد ظهور الفنانة «أسماهان».

ست عانزت على العود إك لمعت درمة أروك !!

ولذلك عندما كان «رياض السنباطي» يكف على وضع لحنه الأول لفنانة «أم كلثوم»، كان يدرك جيداً أنه أمام مرحلة التحدي وإثبات الذات باعتباره ملحنًا شابًا وجديداً على عالم التلحين، خاصة وأنه صار يزاحم كبار الفنانين وشيوخ الملحنين الذين يحتكرون وحدهم الساحة الفنية من خلال صوت الفنانة الصاعدة «أم كلثوم»، وجاءت أغنية «على بلدي المحبوب» لتعلن من ملحن عبقرى جديد اسمه «رياض السنباطي»، ومنذ ذلك الحين لم تتخل «أم كلثوم» عن ألبان هذا الملحن الجديد الذي صارت أغنيته «على بلدي المحبوب» على لسان كل مستمع، ومع هذه الأغنية انتقل «رياض السنباطي» من مجرد صراف ألبان غير، إلى صانع للألبان والأناشيد.

تأثير اللمت الأورك في ألبان الأثير

ولم يكن تأثير أغنية «على بلدي المحبوب» مقتصرًا على آذان الجماهير العربية، بل امتد تأثيرها إلى الملحنين وإلى أسلوب التلحين ذاته، ومن ذلك على سبيل المثال، أن «محمد عبد الوهاب» بنفسه قد تأثر بلحن «رياض السنباطي»، وقد ظهر هذا التأثير بشكل واضح في أغنية «ما أحلها عيشة الفلاح» التي لحنها وغناها «محمد عبد الوهاب» لاحقاً، وقد حققت الأغنية الانتشار





النص الشعري القديم - الجديد.

فلا بد من وضع مخطط لإبراز الأفكار والإشارات التي تمير عنها «رياضات الخيام»، وعلى ضوء هذا المخطط، يضع الملحن الأنغام التي تناسب كل فكرة، ويعد كل هذا، لا بد من انتظار لحظات الإلهام التي تحرك عبقرية الملحن، وتستنهض قواه العقلية، ليتزلززل اللحن المرتقب، كما يتزلزل الودع من السماء.

وتعتبر المرحلة التي ظهرت فيها أغنية «رياضات الخيام» من أخصب المراحل في حياة الملحن «رياض السنياطي»، ألا وهي مرحلة الأربعينيات من القرن الماضي، ففي تلك السنوات كانت ألحان «زكريا أحمد» و«محمد القصبجي» قد بلغت أوج تألقها مع «أم كلثوم»، ولكن «السنياطي» استطاع أن يصنع لنفسه مكانة متميزة بين الملحنين الشيوخ،

والذين يكادون يشكلون حلقة مغلقة حول «أم كلثوم»، وجاءت فرصة إثبات الذات بصورة أقوى، ليبرز السنياطي عن جدارة واستحقاق عن قدرته الكبيرة ليكون ملحناً من الدرجة الأولى لكوكب الشرق «أم كلثوم» عندما قدمت أغنية «رياضات الخيام». هذه الأغنية كانت فريدة زمانها عندما ظهرت على خشبة المسرح بصوت «أم كلثوم» سنة ١٩٤٩، ففي هذه الأغنية التي تألق فيها الملحن، وجد المستمع العربي نفسه أمام عمل فني غير مسبوق، بحيث يميز النص الفناني لأول مرة عن فلسفة لا تعكس فقط فلسفة «عمر الخيام» في الشرب واللهو، والانغماس في ملذات الدنيا، بل تعكس نظرة الشاعر إلى كثير من القضايا الوجودية للإنسان، قبل أن ينتقل إلى وضعية يبدو فيها الشاعر في صورة ناسك متعبد يبتذل إلى الله أن يفرّج ذنوبه ومعاصيه، معلناً توبته في صدق وإيمان بعد حياة غامرة بالقلق الوجودي، وبانجون والعبث واللهو، فينبو لنا الشاعر من خلال ربايعاته، غريب الأطوار، متقلب المزاج، لا يستقر على رأي بذاته، وكل هذه المعاني تعامل معها الملحن «رياض السنياطي» بكل ما تستحقه من الألحان والأنغام.

ومعناها «البيت الشعري» ولا شك أن انصاع شعبية «رياضات الخيام» بين القراء العرب يعود إلى ترجمة «أحمد رامي» للترجمة التي غنتها «أم كلثوم» يمد أن أبدع في تأحينه الموسيقار «رياض السنياطي»، ومن خلال عبقرية لحنه الأخاذ، عرشت هذه الرياضات الخالدة طريقاً إلى الجماهير الواسعة من متذوقي الفن والأدب، خاصة وأن الروح الغنائية التي أشاعها الشاعر «أحمد رامي» في الرياضات وصلت إلى الحد الذي يجعل القارئ أو السامع لا يحس أنها مترجمة!!

ورغم أن الشاعر «أحمد رامي» كان أنهى ترجمته للرياضات من الفارسية إلى العربية سنة ١٩٢٥ إلا أن الرياضات لم تعرف طريقها إلى الفناء والموسيقى العربية إلا سنة

١٩٤٩ من خلال صوت «أم كلثوم» وتلحين «رياض السنياطي»، وكان هذا الأخير قد أمضى وقتاً طويلاً في التعرف على شخصية وفلسفة «عمر الخيام» وعلى العصر الذي عاش فيه بمساعدة «أحمد رامي» الذي كان يمدّه بالكتب والمراجع التي تخص شخصية وفلسفة الشاعر الفارسي، وذلك لتكون الألسان ناعمة من تلك المعاني التي تتضمنها ربايعات الخيام!!

وفلاً، جاءت الألحان لتضيف لأشعار «الخيام» مملاني فلسفية ذات أبعاد جمالية، تستجيب لروح الشاعر نفسه، وقد ساعدت مسحة الملحن لحياة الشاعر، على التوفيق في أعماق المعاني التي تشهوها الرياضات، فتعص أنما أمام روح عصر الخيام، بل نفس أن الملحن ينفذنا إلى العصر الذي عاش فيه مؤلف الرياضات، إلى ما قبل ألف سنة، حيث ولد وعاش الشاعر الفارسي، ولعل المقدمة الموسيقية التي وضعها «رياض السنياطي» لأغنية «رياضات الخيام» لها من المعاني والإيحاءات ما يجعل المستمع يستحضر لهاني السهر والمسر التي اشتهر بها مؤلف الرياضات. بمعنى آخر فإن المقدمة الموسيقية لا تقتفي بالجانب التطريفي قصصه، ولكنها تتعدى ذلك لترتفع بالمعاني إلى مرتبة التجلي، لتفتح أمام المستمع مزيداً من التطلع إلى ما سوف تقضي به «رياضات الخيام» من سحر وجمال ودهشة.

وكانت «رياضات الخيام» بما تحمل من أفكار فلسفية، ومن مضامين دينية وصوفية، تمثل اختباراً حقيقياً للموسيقار «رياض السنياطي»، فهو بالرغم من أنه أبدى مقدرة كبيرة في تلحين القصائد لكبار الشعراء العرب كما أسلفنا القول، فإنه وجد نفسه وهو يجلس لوضع الألحان المناسبة لمجموع المقاطع التي يتألف منها النص الشعري، أمام وضع مختلف عما سبقه حين وضع النحاس بعض القصائد، لأنه وجد نفسه أمام أفكار جديدة، وبما مختلف لم تألفها الموسيقى العربية على امتداد تاريخ الفن الفناي العربي حتى في أوج ازدهاره أيام عصر الأندلس، وأزاء هذه الصورة التي تبدو صعبة، كان لزاماً على الملحن أن يعتاض لكل جملة شعرية ولكل ومضة في

تعتبر المرحلة التي

ظهرت فيها أغنية

«رياضات الخيام»

من أخصب المراحل

في حياة الملحن

«رياض السنياطي»

«كاتب وباحث موسيقي جزائري»

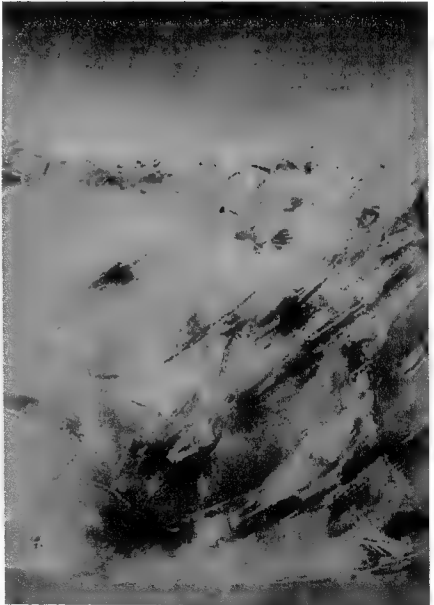
البر، ملهما للفنان التشكيلي

احمد الهولي*

كيف يمكن التعامل مع موضوع نصفاه يناقض كل منهما الآخر؟ كان هذا نقطة البداية لتبين ماهية الموضوع ومحاولة الجمع بين شقيه لتكوين وحدة متكاملان فيها، ويصبح التناقض امتداداً أو تطوراً. فالبحر سمته الحركة والتحويلات، هي حين أن سمة الرسم هي الثبات. ولأن البحر سابق للفن، فلعل السؤال يكون:

كيف تولد الحركة من السكون؟ وكيف يلد الثبات من التحويلات؟ ولست هنا بمصدر البحث عن معجزة للوصول إلى جواب مقنع، أולם يقلد بروتاغوراس من قبل، "الإنسان مقياس كل شيء"؟ فالإنسان هو مصدر الحركة والسكون، ومصدر التحول والثبات. وإذا تذكرنا أن الفنان إنسان موهوب يسمو على المعادي، قادر على تنظيم الفوضى وبالتالي فهو قادر على تحويل التناقض إلى تألف، ينتهي الإشكال ويلبوح الامتداد والتكامل، وهكذا يتأكد أن الفنان هو صاحب المعجزات الإبداعية.

حين علمت بموضوع الندوة لم أأفاجأ كثيراً، ذلك أن البحر يمثل مصدر إلهام للعديد من الفنانين، وبالتالي



الرهيبة وإعلامات
الاطمئنان. فمن منا
لم يشاهد البحر في
أوضاع مختلفة؟ حالات
الهدوء والاضطراب،
حالات المد والجزر،
حالات الانسحاج
وحالات الغضب؟ وفي
حالاته المشرقة، ألم
نشاهد تعدد ألوان
الطيف كيف تتراقص
على سطحه؟ ولكن، ألم
تتفكك السماء بسحبها
على البحر فتصبح
أعمقه مظلمة وتلوح
على سطحه بقع كأنها
هي مواقع على خارطة
تحمل دلالات بينها؟
ومن راقب ظهور الشمس
أو اختفائها على صفحة
الماء، فلا شك أنه رصد
تعدد الألوان وتغيراتها،
وفق تسدرج الضوء
وتفهراته، منعكسا
على الماء. أما وحشة
الأعماق فإنها حتما
تجسدت أمامنا ذات
شتاء، أو ذات حاد أو
حتى في أحد الأشرطة
الوثائقية، الموج يرتفع
إلى الأفق. إضافة إلى
ما تحتزنه الأعماق من
مخبات: ضحايا وأمتعة
وتلوث، وأيضا من نبات
وأشجار وحيات عظيمة



حية تارة، وأخرى ميمة يلقى بها البحر
أحيانا على الشاطئ. أليس البحر
مصدرا من مصادر الحياة بما يحتوي
عليه من الغذاء والطاقة وما ينتجه
من الراحة والنبطة والانسحاج؟ وفي
المقابل، ليس البحر مصدرا لانقباض
النفوس والقلق والتشنج والخوف
والأحوال الرهيبة حتى الموت؟ فلندع
البحر وحالاته المتناقضة، ونشرع في
تتبع آثاره في مهدد الثقافة العربية
(القسم الأول) ثم نتحسس صداه في
الثقافة العربية من خلال مبدعين
تونسنيين (القسم الثاني) من هذه
المدخلات.

الرهيبة، المتقلب أعماقا حينها، والهادئ
سطحا أحيانا، والحامل لأمارات

**الفنان المبدع إذن
هو إنسان أولا،
ولأنه كذلك فلا
شك أنه في تفاعل
مع الكائنات الحية**

فإن ورشات هذا المهرجان يمكن أن
تتحول إلى بحار ومحيطات تتجسد
فيها مشاهد لحالات البحر في كل
ظروفه وتقلباته. ولم أكن لأبحث
عن موضوع للفرض، لأن البحر كان
ولا يزال ملهما للمبدعين، سواء
في الفن التشكيلي أو الشعر أو
السنما.... لذلك ارتأيت أن تكون
مداخلتي بعنوان: "البحر ملهما للفنان
التشكيلي".

الفنان المبدع إذن هو إنسان أولا،
ولأنه كذلك فلا شك أنه في تفاعل
مع الكائنات الحية ومنها هذا الكائن

القسم الأول رسم البحر في الثقافة الغربية

١- تمهيد

يتخذ رسم البحر إذن مظهرين اثنين، تتجسم فيهما مختلف التصريحات الأخرى. هذان المظهران هما: التزيق والإيهام. وقد جاء رسم البحر بعد رسم المشهد والبيورتريه والطبيعة الصامتة في الرسم المسندي الغربي، فكان ذا عناصر خاصة تاريخيا واجتماعيا واقتصاديا، حيث شذت الحروب البحرية وتطور الملاحة التجارية اهتمام المبدعين والهواة إلى البحر.

هل يمكننا رسم البحر؟ لا أقصد سواحه وأمواجه وسماواته المتغيرة ومستحبيه وسفنه وإنما الامتداد الأزرق لسطحه، الذي يبدو أن قدرته على الإغراء تكمن في ما يخفيه أو يمسكه، أي في حالة الاختفاء نفسها. كيف نرسم، بدلا من المشهد الرائع الذي يجود به علينا انطلاقا من منصفه، الإحساس الأوقيانوسي بمرس البحر، أو بأحلام اليقظة التي نلعل بها أنفسنا بخصوصه؟ هل سطر البحر، يتجاذب الداخل والخارج مثلما يتجاذبان في ملامح شخص ما، يتحادثان، يُفْطِن أحدهما الآخر ويتصلان، فالعمق نفسه يتصاعد ويضطرب، وصولا إلى الإهاب الوهمي للأمواج. ويتأججه أيضا تزل السماء وهي تغمر بنورها.

ولكي نتكمن من رسم البحر علينا إذن أن نثبت قدرتنا على الإلمام ببيئته، وسهولة حركته، وحالاته النفسية، إن لم نقل الحلم المنتشر لهذا النموج من الماء الأزرق الذي تتعقد بحركته في جزئته الأسفل، بحيث يجري لمان الشمس مثل خيط... إن الرسم، كما هو معلوم، هو أولا وقبل كل شيء قضية جمود وتأطير وهيئة شاقولية، وهو عكس ما عليه عرض البحر تماما الذي يبدو أقيلا ولا متناهيا.. ولكن هذا لا يعني، مع ذلك، أنه لا يقدم لنا سوى نافذة من الزرققة

كان البحر عند فنانين القرن الرابع عشر الإيطاليين عموما، مجرد ديكور، يُشار إليه برسوم تخطيطية

وجزه مخبئ للأمال وخادع، بل يحق له أن يدحرج سطحه بناية لإبراك الإحساس بالمعظمة نفسها فوق فضاء ضيق الذي هو مساحة اللوحة.

إن بعض الفنانين يديرون أنفسهم على رؤية الطبيعة نفسها، كمثل فني، فهذا موريس ستيرن بعد أن شاخ وخلف وراءه عمرا من الصور الأمينة التفصيل، جرب هذا الأمر فولد من جديد كفتان خلاق. وقد حدث ذلك كما يلي: كان ذات يوم جالسا يستريح، وهو يقف أمام بيته في كيب كود، وكان ينظر إلى بعيد، عبر المحيط الأطلسي ببياهه الخضراء البيضاء والريح تلعفها، وإذا بنورس يحط من عل فيراه، فكر ستيرن: هذا الأبله! سيُلطخ جناحيه بالأصباغ! ١

٢- شعور من التاريخ

كجنس مستقل، فإن الرسم البحري تم تعريفه شيئا فشيئا في الفن العربي، بعد المشهد تقريبا، وأيضا بعد رسم الوجوه والطبيعة الصامتة. لقد نما واتسع مع ذلك، ضمن نفس التطور - أي ولادة لوحة الحمل- اعتماد متزايد بالمواضيع الدنيوية، تضاف إلى ذلك عوامل نوعية، ذات طبيعة تاريخية، واجتماعية واقتصادية: الحروب البحرية (ومن قبل الحروب الصليبية) والاكتشافات وازدهار البحرية التجارية وغيرها هي التي وجهت انتباه الهواة والفنانين إلى البحر.

كان البحر عند فنانين القرن الرابع عشر الإيطاليين عموما، مجرد ديكور، يُشار إليه برسوم تخطيطية لتحديد واقعة من التوراة، أو من حياة القديسين^٢ ويمثل أ. لورنتي استثناء في لوحته "هذا المشهد من حياة سان نيكولا" حيث يخصص الجزء الكبير من اللوحة إلى البحر، عليه تتدرج القوارب إلى أبعد نقطة، ولوحة "المدينة على شاطئ البحر" التي هي من غير شك أحد المشاهد الطبيعية الأولى في الرسم الأوروبي، وكانت هي نفس الوقت، أول المشاهد البحرية التي وصلتنا. لكن هذا التجديد الشخصي بالكامل لم يلق صدى لدى المعاصرين له أو منافسيه. وكما هو الشأن بالنسبة إلى الرسم الشعبي (رسم النوع) والطبيعة الصامتة، فإن الرسم البحري نشأ في الهـ Flamands (فلمنكي أو فلمندري) ويفضل Van Eyck في لوحة بعنوان: "ساعات توازن" نلاحظ رسم البواخر الجانحة على السواحل الرملي حيث تتدفق الأمواج، والتدريج يرح قارب سان جوليان St Julian، بأنها تظهر حساسية، وانتباها لأشياء البحر التي سينتابها رسامو البحرية الهولنديون^٣ حيث تمت صياغة النموذج الذي به سيتم تجاوز المرحلة الأولى الحاسمة في تحديد النوع وهو هنا: المشهد النهري؛

وفي إيطاليا تبسّى عدد من الفنانين^٤ المشهد النهري، في حين اهتم ليوناردو دي فنشي بتكون المياه، وصعب الأمواج والمد والجزر باعتبارها ظاهرة طبيعية، وفضل رسامو الهندسة الأفق البحري كما نرى ذلك عند كريشيو (مسيرة إقدسية Ursule) وبيليي، الذي أعجب Vasari بلوحته "ممركة بحرية" للاسلوب الذي عبره به الرسام عن الدراما المائية حيث الأمواج تحت جأجأ السفن الشراعية الحربية.

لكن اللوحات البحرية بلعنى الدقيق ظهرت في هولندا مع كورنيليس أ. الذي رسم أسطولا يرتغاليا جاهزا للإبحار (متحف



في نهاية القرن ١٩

وبداية القرن ٢٠

ساهمت الانطباعية

والوحشية في تطور

رسم البحر وريما

أضيفت لهذا النوع

نهضة استثنائية

رساما ١٣.

وفي نهاية القرن ١٩ وبداية القرن ٢٠ ساهمت الانطباعية والوحشية في تطور رسم البحر وريما أضيفت لهذا النوع نهضة استثنائية. فقد أعطى بعض الفنانين مثل كلود موني، أعطوا الفن بعدا آخر لأنهم أرادوا إعادة إنتاج الضوء الطبيعي بأمانة. لقد حاولوا، وللمرة الأولى، تثبيت الطبيعة بواسطة التصوير المحض، وفق نسق يتبع آثار الضوء وحالات التقدير في الطبيعة. أما جورج سيرات ومؤيدوه، فقد أنشأوا لها نظاما يتسم بالعلمية. إذ ذاك أخذت آلة التصوير تسمى لاكتساب موقع لها بميدان الرسم، وهذا ما يفرض سمي الرسامين إلى مزيد من استقلالية ميدانهم، وقد تحققت بمرور الزمن. فمن جهة حاول بعض الرسامين إخفاء استعمال آلة التصوير، ومن أخرى، كانوا يبحثون عن إمكانيات أخرى للتعبير، بعيدا عن الرسم الواقعي الكلاسيكي عند غوستاف كوربي.

القسم الثاني

رسم البحر في تونس

(قراءة موجزة في أعمال رسامين

تونسيين انتقلوا بالبحر).

تتميم

لقد اهتم العرب - كما سبق أن

غرينويتش) ولوحة "العاصفة" مع بروغل الأول l'Ancien (متحف فيينا). كما تدخل أيضا رسامو التاريخ، Vermeyen نحو ١٥٢٥ مع لوحته إنزال شارل كانت Quint بقرطاج في بداية القرن السابع عشر. لقد أثر ذلك في جيل كامل من الفنانين وخاصة الأخوان Van de Velde.

تزامن أوج الرسم البحري، في نهاية الأمر، مع رسم المشهد الخالص في الرسم الهولندي الذي برز فيه هنانون كبار. ثمة هولندي آخر هو بول بريل Paul Brill، استقر بإيطاليا قبل ١٧٠٠، وقد نقل صدى تجربة بروغل إلى المشهدين الكلاسيكيين؛ وانتقلت بواسطة تلميذه أغوستينو تاسي Agostino Tassi، إلى كلود لوران Claude Lorrain. بينما يرسم هذا الأخير، الشواطئ المشمسة خاصة، أما النابولي سلفاتور روزا Salvator Rosa فقد أذاع في روما نموذجاً أكثر حركية، برسمه الأفاق الكئيبة، التي تآثر بها Tempesta، فبعد إقامته بـ Lombardie، أثر هذا الأخير بدوره في هنانين من البندقية، ١٠. وقد ساهمت أعماله إلى جانب أعمال آخرتين ١١ في ولادة نسعة خاصة بالبندقية لمشهد صمراني ويحري تحت عنوان Veduta.

وفي فرنسا، طور جوزيف فرني Vernet تجربة كلود لوران في سلسلة الموانئ الفرنسية، إلا أنه رسم أيضا البحر هائجا والأعاصير على الماء، كتب ديدور: "إذا أثار العاصفة، سستمع صفير الريح وخوار الأساطيل". وفي بريطانيا عرف ريشارد ولسون بفن فرني الذي عايشه في روما، وانتسب إليه - في نفس الوقت - الهولنديان Van de Velde و Pomper اللذان استقرا بلندن في ١٧٢٧، فأثرا تأثيرا حاسما في هنانها. ١٢ أكتب كونستابل Constable: "بدأت الرسم لما حصلت على لوحة صغيرة لروسدال لتسغها" وتورنر Turner نفسه، صرح بخصوص مصفوفة لفان دي فالد: "هذه هي التي جعلت مني



استعرضنا بإيجاز شديد - بالبحر، وحاولوا وضع قواعد علمية للتعامل معه. وبما أن الرسم لم يكن من اهتماماتهم من قبل هنانا لا نجد إسما يذكر لهم في هذا الخصوص، حتى نهاية القرن التاسع عشر. أما في القرن العشرين، وبعد أن ركز الاستعمار الغربي مؤسساته، وتسط ثقافيا، أسس المدارس العلمية، تلبية لحاجيات جالياته، فكان أن التحق مبدعون تونسيون بمدرسة الفنون الجميلة، ودرسوا تقنيات الرسم ونماذج منه، إضافة إلى ما يقدمه الصالون إذ ذاك من إبداعات غربية مهدت لتناولات بحرية من طرف عديد الرسامين التونسيين، وهكذا تكون لدينا نواة في هذا الخصوص تتفاوت إبداعا وتعبيرا وفق التطور الذي يحصل في منابه بأوروبا. ورغم أن التناولات كانت في الغالب لمناظر ومشاهد بحرية تونسية، إلا أنها لا تتخرج عن المسار الذي تدور فيه الأعمال الغربية. ولكننا مع ذلك، سنحاول القيام بقراءة مختصرة لتجربتين تونسيين في هذا المجال، للرسامين رؤوف قارة ومحمد البعتي.

سُرُوف قارة: سائح البحر وغواصه

انته رؤوف قارة، منذ افتتاح عينيه على زرقة البحر وإلى رسو الزوارق وصياح البعارة، انته إلى أن ملوحة البحر ومنه وجزره ليست كل شيء فيه. حتى الحيتان بكل سلالاتها ليست سوى حالة من حالات الكيونة فيه، وشده أشقاء البحر وما يستخرج منها من هياكل لبواخر غارقة، وأشلاء طائرات وحيتان ضخمة. وقد اخزن كل ما كان يستحوذ على ذاكرته القضة، إلى جانب ما كانت تثيره فيه الحوادث والمشاهدات، والذات العميق بما يتسبب فيه البحر من مأس. وهكذا ولد هاجس البحث لديه ولكن من خلال الإبداع... ثم ما هو الطفل يكبر ويتدرج في مسالك الدراسة التي طوحت به بعيدا، فأخذته إلى ألمانيا واليابان. وعندما عاد إلى مسقط رأسه كانت نظرتة إلى البحر



قد اصطبلت بالحنين إلى الوطن، ولكن أيضا بقدرات على التجايل والتأويل والتجسيد، أكسبته إياها الدراسة والأسفار. وما بين العاصمة ومدينة قلبية، شرع هذا الفنان في تنفيذ مشروعه الذي يركز أكثر ما يركز على الكشف والاستكشاف، كشف ما استعصى على النظر العادي اختراقه في لجة البحر.

وقد سخر الفنان حياته كلها لتحقيق هذا المشروع حتى أنه لم يفكر في مزاجته بخيره من متطلبات الحياة الأخرى. وقد تضمن حتى الآن ثلاث مراحل هامة، الأولى، وهي مرحلة معاشة البحر بكل تقلباته ونزواته. والثانية وهي مرحلة اكتشاف الرموز الحضارية لمجتمعات ضفاف المتوسط. أما المرحلة الثالثة فهي المتعلقة باستنطاق الفسيفساء وحوار الحضارات.

وتعتبر المرحلة الأولى

حتى الآن الأطول في تجربة الفنان رؤوف قارة، بل لعلها الأساسية. لقد تمرس بمعالجة حالات البحر في هدوئه وثورته، في ألوانه وأفقه، في مراكبه وبقاخره، في شواطئه وورشات صنع المراكب وإصلاحها... يعيش مصارعة البحارة لأهواله، فرسم كل ذلك، ونظره لا يتوقف عن استجلاء أعماق البحر. وقد جسد الفنان في هذه المرحلة الأولى حالات من كل ذلك واستطاع عبر الخط واللون رسم مملكته الإبداعية بكل ما تحتويه من نوارس وبقاخر وصيادين وزقارق وأشلاء سفن مبعثرة على الشاطئ...

رسم كل ذلك نهارا حينا وليلا حينا لافتة. آخر. لكنه وهو يجوب أعماق مملكته، كانت تتمرغه رموز وعلامات وآثار

وقد هيمن الموضوع/البحر في أعمال هذه المرحلة بقوة من خلال إبحار السيطرة أيضا على الجوانب التقنية سواء في ما يتعلق بملء المساحات أو توظيف الألوان.

في المرحلة الثانية بدأ الفنان يتعمس روح حضارة خلدت إلى الراحة بعد أن ملأت الأرض عطاء؛ ألا وهي حضارة قرطاج. لكن الفنان رؤوف قارة، وهو يلامس عناصر تميز هذه الحضارة، وحالات تدفقها الإبداعي المؤسس، كان يدرك أنه يعيد

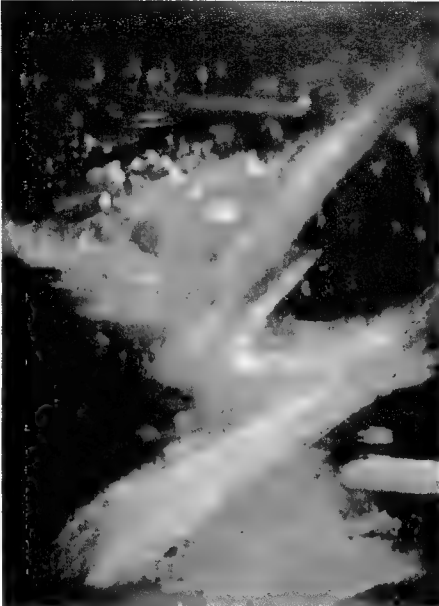
تمرس الفنان رؤوف قارة بمعالجة حالات البحر في هدوئه وثورته، في ألوانه وأفقه

باكتشاف الرموز الحضارية للفنيين والرومان والبربر، أي الذين التقوا على أرض تونس أو مروا بها، وصولاً إلى بقاياها الجاثمة في قاع البحر، والمنتملة في مواد مختلفة، منها الأوعية الطينية المهشمة. فمنذ عشرين عاماً تقريباً، وهو يجمع تلك المهمات ويقارن بينها شكلاً ولوناً، خاصة تلك العلامات الرامزة، المثبتة عليها، يتأملها ويستطلقها... إنها حضارات المتوسط تتعاور وتتجاوز عبر تلك المخلفات.

وقد برزت فكرة الألواح كأفضل إطار لهذا الحوار، فكانت امتداداً للمشروع الفني الأساس: إبداع حالات البحر واكتشاف مكوناته وأساره.

محمد البعتي: مرحلة البحر في نهضة العمل الفني

يستلهم الفنان محمد البعتي من عناصر عالمه الإبداعي لحظات تعبيرية تصل حد السريالية أحياناً. وهو يعتمد أسلوب الطبقات المتراكمة صلب الألوان ويتقنيات التشابك أو الشفافية، حيث يمكن للرائي رصد أكثر من عنصر أو جزء من خلال أجزاء أو عناصر أخرى يفضي بعضها إلى بعض، ليتشكل منها وعبرها وفيها عالمه الفني. وهذه التقنية تتأى عن السهولة وتتوغل بالجهول بحثاً عن حالات إبداعية مختلفة. والفنان محمد البعتي اختار الطريق الأصعب لإنجاز أسلوبه وانتقاء مجالات أبعته، ولئن كان أهم مجال تشكل فيه حالته البعثة هو البحر، إلا أنه



أزمان متعددة. أما المرحلة الثالثة، فقد تميزت

يستلهم الفنان محمد البعتي من عناصر عالمه الإبداعي لحظات تعبيرية تصل حد السريالية أحياناً

الحياة إلى بعض أرجاء الذات، فينقذ أجزائها من التشتت والتيه، ليكوّن من خلال لوحاته منظومة تعبيرية تحاول أن تدل الرائي على حضارة تقع على مرمى البصر، تشده إليها شرايين تمتد في الاتجاهين منه إليها. وقد تميزت أعمال رؤوف قارة خلال هذه المرحلة ببعدين رئيسيين: الأول تشكيلي، والثاني تعبيرى. ويتداخل البعدين لتحقيق هرمنة المشهد فتتم المزاوجة بين الفكرة والحالة والبعد التاريخي والخطوط والألوان، فينشأ لدى المتلقي إحساس بتوزع جذوره في

في البصر، عسى أن يحجب منافذ
تقضع اللامرئي من جديد.

ما الذي يريد البعتي أن يلفتنا
من خلال هذه الوحدات والتشكلات
والكائنات؟ ربما تقول الطخات أكثر
مما يقوله هو، لأن تمريرة الفرشاة
لا تحد بوهم محد، إنها أبعد من
المنطور الحسي، لذلك فالبعتي أرسل
خطابه وبالتالي قد قال ما يريد، وقد
ينقلب السؤال: ماذا أدركنا نحن من
هذه الأعمال؟ في لوحاته الكبيرة
نسبها تعتمد الألوان إلى إلهامنا بأن
انفعالات الفنان تنمرد عليه، ولكنها
تميز عن الفرار من سيطرته، فهو
أقدر على الجماع؛ وإن لم يدرك ذلك
بعد، أما في لوحاته الصغيرة نسبها
والتوسطية الحجم، فإن انفعالاته لا
تحصر، والحالات تتجه إلى درامية
حد القربة.

الدراما هنا تتسلل إلى المنظر
عبر الإحساس، وتتجول أصواتها
من خلال البصر لتقنع المسافة
الممتدة إلى البوحة، وتلك الموصلة إلى
سواها، لتبهر الفضاء إلى اللا مكان
والإزمان، إنها الهولي في أشكال
متعددة وضمن ضجيج لوني يتكاثر
أيضا، مل هو التهامي مع الفراغ،
وعبر المادة لإنجاز عناصر تساعد
على الكينونة لاحقا؟

حتى وهو يمتصر الألوان، كي يخلط
بها حالته، عسى أن يخرج من ميولاه
بعلم يصارع كي يتجسد، حتى هي
هذه الحالة، تستنص إلى الألوان على
قول ما يريد، لأنها تدرك جائزة
أن إمكانية تجسيد الحلم تصعبد
بالتحريف القسري، فالذي يرسم
الحلم يخطأ بعمق عليه أو يكون
بريئا. وأول شرط لرسم الحلم هو
البراعة، أن يرسم الفنان بتقنية
يعني أن على متلقيه أن يميز حالات
مشابهة للتي عايشها كي يتم عملية
الاتصال وتثمر نتائج، تلك التي تسمى
نتائج العملية الاتصالية (أي البث
والثقل)، ليحصر رد الفعل، والحالة
الإبداعية طبعاً لا تتكرر، فقد يشعن
الفنان ألوانه وخطوطه وفراغات
بأكثر من فكرة وأكثر من موقف؛

بيدو البعتي وكأنه يبحث عن حالة بعينها يريد اصطيادها، من بين تفاعلات الوهم والتخيل والحلم.

ولا يستطيع المشاهد أن يدعي أنه
رأى شيئاً محدداً، كل الذي يخرج
به من مشاهدة أعماله، أنه عاش
لحظات لذة وحيرة، واستفهامات
لا يستطيع تحديد موضوعها، وأنه
في خاتمة الأمر، التقى بكائنات/
أشكال لم يسبق له أن رآها حتى في
الأحلام.

تتشكل الحالات والأحداث في
أعمال الرسام محمد البعتي من
تمريرات الفرشاة، حتى وكأنه يترك
لها مهمة تكوين الحدث أو إنشاء
الحالة. وإذا الأشكال توشك أن
تتكشف، ولكنها تستعجل التخفي.
ويبقى أمثالا في تحولات البصر
ما يدل عليها دون أن يستعصر
هويته بالوضوح المطلوب، هو يؤكد
على مجموعة العناصر التعبيرية
التي تنهض داخل الفضاء الضوئي
لتحدث في الوهي لقطات يستحيل
على البصر التركيز عليها أو تحديد
دلالاتها.

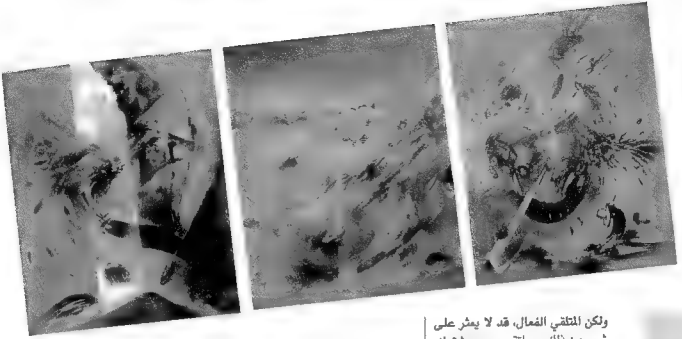
هذه التكوينات التي تنتشر في
أغلب أعماله توازي الكائنات ولا
تحل مكانها. يخال البصر من خلال
المسحة الشفافة أنها كائنات، ولكنها
في تأويل آخر، قد تكون تصدعات
في الفضاء، واتكسارات في الرؤية
تجاه سطح البصر، وحتى اختلالات
في التوازن التبادلي لمنطق انتشار
الضوء فيه. وتوزع الألوان هو أداة
التكوين، ومنها نستشف روح التصدع،
ودواعي الاتكسارات، والامتدادات
المتوغلة في تلافيف الفضاء، وتداخل
الأبعاد هو مما يؤكد تغلل المرئي

يتفذه منطقاً وموضوعاً، يؤسس
من خلال خصوصياته الضوئية
والانكاسية وتحولاته اللونية، أسلوبه
الإبداعي، الذي يتراوح بين اتجاهات
عدة منها التشخيصية والتعبيرية
والسريالية والتجريدية، في تداخل
وتمازج يجعل من خصائص كل منها
رافداً لتجربته، بهدف تكوين سياق
إبداعي تعبيري بالأساس، يحصل
مرحلياً أهم ملامح تلك التجربة،
في تعدد مراحلها وتنوع مجالاتها
وإضافاتها.

بيدو البعتي وكأنه يبحث عن حالة
بعينها يريد اصطيادها، من بين
تفاعلات الوهم والتخيل والحلم،
تطوح به السلاء فلا يمسكها،
وتمضي به أسراب السراب فيقطع
منها ما أمكنه. وإذا النتائج تلك
الوحدات اللونية المؤكدة صراخ
الوعي وتوشعجات الأحاسيس. وإذا
الصمت يتغلغل في الأشياء ضجيجاً
حياً وإيقاعات لا تسمع إلا والهمون
مغمضة.

فهمر الشفافية تكتشف الأبعاد
العميقة للبصر، في حين يتشكل
الأفق من تويمات لونية لا تستقر
الحالة فيها حتى تتعلق أو تناهيها
حالات أخرى، من ذلك اختلاط
الأسماك بحامول البصر، بالغناء،
بالزبد، بالزرق في تركيبة سحرية
المنظر، وذات أنساق جمالية، برغم
افتقارها لأية وظيفة نفعية واضحة.
وأيضا تلك الوجوه التي تتأق من
أجل أن تظهر من خلف الشفافية،
فيبتدل عليها الإظهار والإخفاء،
كأنما أمصاها في حالة غرق يسمعون
إلى النجاة والخلاص.

إن السفر داخل أعمال البعتي
متعب حد الاستفزاز. فلطالما تميت
أن أستر على حالة ما تقول لي كل
ما لديها، لكن ذلك لم يحدث، فكل
لوحة، أو حالة، أو شكل، تبتأ مما
أحاول نسبته إليها، وتمضي سابحة
في ضجيج الوهم الذي أوقع الكثيرين
في إحباطه. إن أعمال هذا الفنان
مثل كوكب يرمض من خلالها البرق
فيستقط الضوء المفاجئ على الأشياء.



من النموذجين اللذين حاولنا ملامسة تجريبيتهما في بلادنا، يبدو أن لا خلاف في أن البحر كان ولا يزال ملهما للفنان التشكيلي. لكن السؤال يبقى قائما في الثقافة العربية، متى يتخلص فنانا من التبعية للفن الغربي؟

صاخبة في الألوان، لكنها تتمسح بين الظلال والأضواء، الممتزجة بحيلات البحر: فلا يبقى في المشهد منها إلا أشلاء ما تزال تنبض بالحياة، ونهم بأن تطفو برغم ضراوة الإطفاء. إنها التجربة تشكيلي خارج التوقع تتحدى كل براهين المكافئ.

القائمة:

سواء من خلال ما استعرضنا من تاريخ تطور رسم البحر في الغرب، أو

ولكن المتلقي الفعال، قد لا يثر على شيء من ذلك، سيأتي بصور يشترك مع العمل الفني في بنائها فيما ومسارات، بكلمة يثمن على العمل الفني أن يكون مشرعا على عديد الاحتمالات، وقابلا لاختلاف القراءات، حتى التي لا تحتمل الصدق.

إذ ذلك، نستطيع التأكيد على أن رحلة البحث في عنفوانها، والانتظارات ما زالت غير محددة الملامح، وما ننوهم أننا تمكنا من الوصول إليه، لا يعمدان أن يكون تحسنا للملاح نجته في تحويلها إلى كائنات

كتابة من تونس

Endnotes:

١٧ - ألكسندر إيوث، الحق العر، تر جبر إبراهيم جبر، مؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٣، بيروت - لبنان ١٩٨٢، ص ٧٧.

١٨ - مثل، La Navicella di Giotto la Vocation des apôtres de Duccio.

١٩ - وأيضاً Jan Van Eyck في السلسلة العشرة للمسيح، رونين Rolin (الموجوده متحف اللوفر).

٢٠ - وفيه الطريق أمام روجي فان دار وين Rogier Van der Weyden أمام Memling وأمام أستاذ منظر من سانت فودو Vue de st

Gudule

٢١ - كز من Piero della Francesca. Pérogin Ghirlandaio Pinturicchio

٢٢ - Cornelis Anthonisz

٢٣ - Hendrick C. Vroom ترجمته Aert Van Antun و C. Van Wiernigen وأخير Jan Porcellis في أعماله، أصبح البحر وحده

(السماء) بعيدا عن الشواطئ والموانئ، موضوعا للوحة

٢٤ - S de Vlieger. Jan van de Cappelle

٢٥ - وقد برز في هذا المجال Jacob Van Ruysdael و Albert Guyp

٢٦ - منهم ماركو ريتشي Marco Ricci

٢٧ - هما Van Wittel و Carlevarijis

٢٨ - صمويل سكوت ويتر مونامي وجود كروم Samuel Scott. Peter Monamy. John Crome

٢٩ - هذه المعلومات بما تضمنته الموسوعة العالمية Universalis تر. احيميد الصولي

موتها البتراء

فرصة ذهبية تملكها المدينة الوردية خلال السنة ٢٠٠٧ م ليتم ادراجها ضمن عجائب الدنيا السبعة الجديدة، حيث سيكون تاريخ ٢٠٠٧/٧/٧ م هو آخر موعد للتصويت لها ضمن ٢١ موقعاً تتنافس في المرحلة الثالثة والأخيرة من ماراثون التنافس على مستوى العالم، وسوف يتم الإعلان عن النتائج مع رأس السنة للعام ٢٠٠٧.

رقم البتراء في قوائم التصويت هو (١٥) وهي مدرجة في هذه المرحلة النهائية مع مواقع أخرى مهمة في العالم مثل (الاكروبول-أثينا-اليونان، برج ايفل - فرنسا، أهرامات الجيزة- مصر، تمثال الحرية- الولايات المتحدة، أوبرا سيدني- استراليا، تاج محل- الهند، قلعة مالمو، بقايا قلعة ستون هنج- بريطانيا، سور الصين العظيم، الكرمليين في موسكو).

هناك أسباب كثيرة تجعل من البتراء مؤهلة للمنافسة والفوز كواحدة من عجائب الدنيا الجديدة وذلك يعود لتمييزها وفرادتها وتكوينها الطبيعي وغناها الحضاري والثقافي، لذلك فإن دعمها حتى تصل الى هذا المرتقى يعد واجباً قومياً، مثلما هو واجب وطني، ولذلك فمثل هذه الحملة يجب أن يكون معناها بها العرب ومعهم الأردنيون، لأنها تعتبر معلماً عربياً، عريقاً، يحمل هوية قومية وجمالية يمكن أن تكون سفيراً تاريخياً الى العالم، وتثبت معلماً حضارياً على الخريطة الإنسانية.

ومما يؤسف له أن الجهود المبذولة لرفع هذه الحملة ما زالت، حتى الآن، متواضعة، وحجم التصويت دون المستوى، ولو قارناها بما يحشد في بعض المسابقات الفنية عند التصويت لنجم غنائي لوجدنا الصورة المحيطة في أن يصطف شباب ودول وحكومات للتصويت لفنان، أو لمنتخب كرة قدم، بينما الحال لا يذكر بالنسبة للتصويت لمعلم أسطوري، وحضاري، مثل البتراء المؤهلة في التاريخ.

إننا بحاجة الى تعميق معرفتنا، وانتمائنا، الى أماكننا التي تحمل زخم تاريخنا، خاصة إذا كانت هناك فرصة يتحمس لها الآخر الذي عرف قيمتها ووضعها على خارطة أولوياته أيضاً، ونظم لها فعاليات وأنشطة ستعكس على المكان والتاريخ إن قدر لها الفوز بالمسابقة، كما هو الحال عند التمعن في حجم الأنشطة التي ستروج للمكان، وستنظمها مؤسسة عجائب الدنيا الجديدة، وبالتالي ستعكس إعلامياً وتطورياً لتلك الأمكنة، مع العلم بأن هناك عدد من المؤسسات العالمية الكبرى التي تدعم هذا المشروع وهي شركات عملاقة متخصصة في مجالات الإبداع والترويج والإنتاج الإعلامي وتكنولوجيا الاتصال مما يضفي المزيد من الأهمية على المواقع التي سيتم اختيارها على المستوى الحضاري والثقافي والصياحي، وفي هذا المقام نتذكر القيمة الترويجية التي حصلت عليها مدينة البتراء عندما تم تصوير جوائب منها في الثمانينيات ضمن فيلم (الحملة الصليبية الأخيرة) من (سلسلة ديانا جونز)، كما أنه قبل عدة أشهر اختارت الـ (BBC) البتراء ضمن خمسة ضمر موقعاً في العالم يجب على المرم أن يزورها قبل أن يموت.. من أجل كل هذا لا بد من وقفة حقيقية من قبل محبي الثقافة، والتاريخ، والحضارة على مستوى العالم، بالإضافة الى العرب، والأردنيين لنصرة البتراء، والتصويت لها!!

زعماء الشرق سنة ٢٠٠٤. ثم أعادت مؤسسة المختار في القاهرة طباعته في طبعة أنيقة منقحة سنة ٢٠٠٦ في ٢٥٠ صفحة من القطع الكبير.

ومصنفاته كثيرة لا يتسع المجال لذكرها هنا.

ويضم الكتاب الذي نحن بصدد الحديث عنه، والكلام عليه، ثمانية فصول، تؤرخ لظهور اللغويات المعاصرة، مؤكدة زيادة النحاة الألمان للتوجهات الجديدة في دراسة اللغات بصفة عامة، فهي جامعة ليبزغ تصادف أن التقى عدد من اللغويين واجتمعوا حول طائفة من الاهتمامات المشتركة في اللغة والنحو، وكان من بين هؤلاء هرمان باول، والبولندي جان بودوين دي كورتيني الذي عاش فيما بين عامي ١٨٤٥ و١٩٢٩. والسويسري فردراند دو سويسر ١٨٥٧ - ١٩١٢.

ومن أهم الآراء التي تمخضت عنها بحوث هذا التيار الجديد من اللغويين، في تلك الجامعة، أن اللغة ليست كائنات حيا وحسب، بل هي نشاط نفسي فيزيائي، والكلام له جانبان: أحدهما نفسي، والآخر فيزيائي، (مادي) أي: روحي - جسدي. وفهم اللغة على حقيقتها لا بد من رصد هذا النشاط الإنساني ذي الطبيعة الثنائية، وبما أن الكلام على هذه الشاكلة من حيث طبيعته، فإن دراسة اللغة منهجياً ينبغي أن تنصب على مبدأ الانتقال من المعروف إلى المجهول، أي: الانطلاق من معرفة اللغة الحالية لمعرفة الأحوال اللغوية الأقدم، وليس العكس. وهذه الفكرة، فيما ترى المؤلفة وتؤكد، هي الفرضية المركزية الأولى التي تدور حولها أبحاث مدرسة النحاة الجدد. واهتم لغويو ليبزغ بالجانب الصوتي، ولا سيما بوظائف الأعضاء الصوتية، وتأثير كل عضو منها في إضفاء الصفات المميزة لكل صوت. وقد

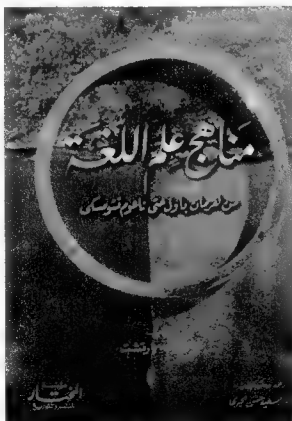
مناهج علم اللغة

من هرمان باول إلى ناغوم تشومسكي

د. إبراهيم خليل*

سا زلزلت اللغويات المعاصرة تستأثر باهتمام الباحثين والمؤلفين والمترجمين من الشرق العربي إلى المغرب.

والدكتور سعيد حسن البهيري أحد هؤلاء الذين يجمعون بين الترجمة عن الألمانية والتأليف بالعربية في اللغويات. فقد نقل إلى العربية كتاب هان ديك الموسوم بالعنوان: علم النفس / مدخل متعدد الاختصاصات، (٢٠٠١) وترجم كتاب «الأساس في فهم اللغة» لعدد من المستشرقين الألمان، وترجم أيضاً كتاب كلاوس هيتشن الموسوم بعنوان: القضايا الأساسية في علم اللغة.



مثلاً ترجم «المدخل إلى علم لغة النحاة» لفولفجانج هاينه مان ٢٠٠٢ وكتاب كلاوس برينكر «التحليل اللغوي للنحاة» الذي صدر عن دار زعماء الشرق ٢٠٠٤. وصدرت طبعة أولى من الكتاب الذي نحن بصدد مناهج علم اللغة من هرمان باول إلى ناغوم تشومسكي مؤلفته بريجيت بارثشيت عن دار

من الخارج دون أن تقدم نتائج دقيقة تلك التي تقدمها النظرة الداخلية. فدراسة اللغة - من الدخال - مع مراعاة ما فيها من علاقات متشابكة، لا سيما علاقات الحضور والغياب، فهما يعرف بالتراكيب هي التي تساعدهم على فهم الكيان اللغوي وأسراره، وما فيه من أنظمة نحوية، وأنساق تتحكم بالدلالات.

وقد فرق سوسير أيضا بين المعنى (الدلول) والملازمة اللغوية (الدال) فكل منها هي رأيه ذو طبيعة مختلفة عن طبيعة الآخر. فالدال (الإشارة) صوت ذو طبيعة مادية سموعة، محسوسة، والمعنى (الدلول) ذو طبيعة نفسية (سيكولوجية) يتم تصوّره في الذهن عند سماع ذلك الصوت. والارتباط بين الصوت (الدال) و(الدلول) ارتباط ناتج عن الألفة، والاستعمال المتكرر (الحاق) وليس لوجود علاقة سببية. منطقية، بين الصوت والمعنى، فالفاظ اللغة تدل على معانيها وفقا لتواضع مستعملي هذه اللغة أو تلك. ولو شاء هؤلاء المتكلمون أن يستبدلوا بالآخر، أنفسهم، أو الدلول ذاته، لما حال دون ذلك حائل سوى العرف والمادة.

وثمة مسائل أخرى تلمرق إليها سوسير، وكانت كبيرة الأثر في لغويات القرن الماضي، فقد دعا - مثلا - إلى الدراسة الوصفية للغة بدلا من الدراسة المعيارية التي تعتمد على النصوص الأدبية المكتوبة باعتبارها مادة لغوية راقية تستخرج منها القواعد، والقوانين المتحكم بالعلم، وتجنّب التركيز على اللغة المكتوبة، مولىا النطق، والكلام المحكي، غاية، وانضماما أكبر من لغة الكتابة، لكون هذه الأخيرة لا تمثل اللغة في طبيعتها الجوهرية، وإنما هي لغة منقحة، ومصطنعة.

ومما يؤخذ على سوسير أنه لم يفصل القول في مجالات العلوم المحددة للغة، ومنها علم الأصوات، وعلم الصرف، وعلم الدلالة (المعج) وعلم النحو، علوة على أنه لم يطبق مفهوماته النظرية على نظام لغوي محدد، كالتنعو مثلا، أو الصرف، ولم يتطرق إلى الصلات التي تربط بين النظام اللغوي وغيره من أنظمة لغوية

حاولوا التعرف على القواعد المتحكم بالتفكير اللغوي الذي يطرأ على الأصوات، ونظر هرمان باول - وهو أحد أقطاب هذه المدرسة - إلى علم اللغة باعتبارها علم ثقافة، له صلة بالعلوم الطبيعية، وهو علم جامع بين الطابع التاريخي والسيكولوجي والفيزيائي.

بودوان دي كورتيني:

ومن أبرز الشخصيات التي أسهمت في الدراسات اللغوية المعاصرة، في القرن التاسع عشر، بودوان دي كورتيني، المنحدر من أسرة بولندية ذات أصل فرنسي.

فعلى يديه تقدّم علم الأصوات خطوة كبيرة إلى الأمام، إذ أسس مع تلاميذه أول معمل صوتي، وقاموا بالمحاولات الأولى لتدوين الصوت بواسطة الآلات، وشارك بودوان بين الصرف والنحو، وشبهه إلى نظرية (الفونيم) هُبل أن يتحدث عنها علماء حلقة براغ، وعُدّ (الفونيم) جزءاً من (المورفيم) وتلحق إلى اختلاط اللغات في دروسه، ويوجهه، وإلى تقارب الأسر اللغوية، وما يُعرف بالتجهين اللغوي، وهو أن تستوعب إحدى اللغات عناصر أجنبية من لغة أخرى، تشمل: الكلمات، والاستعمالات النحوية، والصيغ، والنطق..

وتعلق كذلك لما يعرف باللسانيات الاجتماعية، هُني بالهجات، غاية جعلت تأثيره ممتدا في الأوساط اللغوية إلى ما بعد القرن العشرين، ولا سيما عن طريق أحد زملائه وهو فريدناند دو سوسير، مصنف كتاب دروس في اللسانية العامة، وهو الكتاب الذي صُلح بِمُتِّد وفاته ١٩١٣.

مدرسة جنيف:

والمعروف أن سوسير درس في جامعة جنيف، ثم في لوبز إبان ظهور النحلة الجدد، سنة ١٨٧٦ وفي برلين ١٨٧٩، وبعد فمصاره الأكاديمي في الكوليج دو هراتس، بياريس، ١٩٧٩ وفي سنة ١٨٩١ عُيّن محاضرا مقررًا في جامعة جنيف، وقد تأثر بالنحلة الجدد، وهي مقدمتهم بودوان دي كورتيني المذكور، وبوليم وتتي الأمريري

من أبرز الشخصيات التي أسهمت في الدراسات اللغوية المعاصرة، في القرن التاسع عشر، بودوان دي كورتيني

Whitney مصنف كتاب «جهاز اللغة وتطورها» ١٨٧٤ وتأثر أيضا بمالم Durkheim ووضع بحثا في أول الأمر ذات صيغة تاريخية ومقارنة، ولكنه تخلى عن تلك البحوث وانصرف لمعالجة قضايا الدرس اللغوي من خلال محاضراته التي ظهرت في كتاب على يُدعى تلميذه: شارلز بالي، وألبرت تسميها سنة ١٩١٦.

وفي هذه المحاضرات قدّم أفكاراً جديدة، وأخرى قديمة طرحها بأسلوب جديد. ومن هذه الأفكار تقريرة بين اللغة Langue والكلام Parole. فاللغة ذات طبيعة مستقلة عن الكلام، لأن الإنسان عندما يولد يأتي إلى هذا العالم، ويكتشف أن اللغة موجودة قبل وجوده، ويكتسب المعرفة بها، ثم يستخدمها في كلامه، فالكلام تيمّا لذلك، أداة شخصية فردي يتم باستخدام وسائل اجتماعية غير شخصية، ولا فردية، واللغة هي موضوع علم اللسان، ولكن لا يمكن دراسة اللغة، أو التعرف إليها، إلا من خلال الكلام، فنحن نبحث عن شيء اجتماعي من خلال ما يتجلى منه في الكلام الفردي.

وفرّق سوسير أيضا بين التزامن والتتابع، وهو يعني بالأول دراسة اللغة في زمن محدد، ومعيّن، دون النظر فيما كانت عليه اللغة في السابق، وهذا هو - في نظره - شأن علم اللسان، أما البحث في نشأة اللغة وتطورها، وما مرت فيه من أحقاب، وما تأثرت به من عوامل، فنذلك شأن اللسانيات التاريخية، أو المقارنة، التي تركز لقضايا اللسان



أو غير لغوية.. وهذا ما قامت المدارس اللسانية اللاحقة بالانتهاء إليه، ومن هذه المدارس حلقة براغ Prague والجلوسمانية في كوينهاجن، ومدارس علم اللغة الوصفي.

حلقة براغ:

وأما حلقة براغ، فقد برزت للعالم منذ عام ١٩٢٦ عندما التحق بها بعض الروس الهاربين من عصف الثورة البلشفية في موسكو. ومن علمائها البارزين نيكولاي ترويتسكوي، ورومان ياكوبسون، وميرجي كيرسيفسكي، والمنظر اللغوي كارل بولر، ومنظر الأدب جان موكاروفسكي، ومويس إينهاوم الذي التصق اسمه بما يسمى نظرية النثر.

وقد برز البراغيون عالميا سنة ١٩٢٨ بتقديم أول مؤتمر لغوي أعلنوا فيه تبنيهم المناهج الدراسية الوصفية، وذلك بما طبقوه فعلا في مؤتمراتهم الثاني الذي عقد في عام ١٩٢٩ حول اللغات السلافية. وفي مؤتمر آخر (١٩٣١) عُقد حول ما يعرف بعلم الأصوات الوظيفي (الفونولوجيا) اتضح الميدان اللغوي الذي برزوا فيه وبرعوا. وقد تأثر علماء هذه الحلقة بالنجاح الجدد، ولا سيما بودون دي كوتييه، وبيتر سوسير وكتابه دروس في الأسمنية العامة، مثلما تأثروا بالدراسة النقصية المصروفة باسم مدرسة الجشتلج Gestalt.

اهتم البراغيون فيما يوضحه المؤلف بمجالات متعددة، أولها الأصوات، التي تناولوا البحث فيها من زوايا المتكلم، ناقضوا في استكشاف فسيولوجيا النطق، ومن زوايا السامع، ناقضوا في استكشاف المناطق الحسية المتكئة بالسمع والإدراك، ومن زوايا الوظيفة، فتنظروا للفونيم، ولقواعد التغيير النطق (الفونولوجي) وبرعوا في هذا المجال أيضا براعة، فضلا عن البحث في الوظائف المتباينة للغة، مما أدى إلى إنجازات جيدة في ميدان النظرية الأدبية، وعلاقتها بعلم اللسان.. وقد أوضح ياكوبسون - بصفة خاصة - أن للغة وظيفتين، إحداهما إبلاغية، والأخرى بلاغية، وتلمرق في هذا

المقام إلى علاقة الصوت بالمعنى، وإلى الأسلوب، أو ما يسمى بالشعرية (علم الشعر) Poetics.

وكانت حلقة براغ، وفقا لرأي المؤلف، من أكثر المدارس أثرا في لغويات القرن العشرين. فقد حفزت الباحثين على متابعة الخوض في مجالات محددة، للوصول إلى آراء نظرية إيمد غورا، وأوسع أفقا، وأرحب مجالاً. ولا سيما في نظرية النحو، مما أدى إلى ظهور النظرية التوليدية التحولية عند تشومسكي وتلاميذه، وقبلها نظرية التحليل البنيوي، ونظرية التوزيع عند زليغ هاريس.

مدرسة كوينهاجن:

وفي الفصل الخامس من كتابها تعرض المؤلف للمدرسة التعليلية (الجلوسمانية) التي يمثلها كل من هيلمسفيل (١٨٩٩ - ١٩٥٦) وهانز أولدال. وأما الأول فهو الأشهر، والأبرز، بين علماء هذه المدرسة. فقد درس في براغ، وفي باريس، وتلمذ لكل من جوزيف هندريس مؤلف كتاب اللغة، وأنطون ميه صاحب كتاب مناهج البحث في اللغة. واطلع نحو عام ١٩٢٧ على النسخة الفرنسية من كتاب سوسير «دروس في الأسنية العامة»، ويذكر هيلمسفيل في واحد من كتبه أنه قرأ كتاب سوسير مرارا، وأنه من أبرز الكتب التي تأثر بها في مرحلة تكوينه اللغوي.

وتوالت أبحاثه في الظهور منذ

عام ١٩٣١. وفي عام ١٩٤٢ وضع كتاباً بعنوان «مدخل إلى النظرية اللغوية». وهذا الكتاب الذي ترجم إلى اللغة الإنجليزية سنة ١٩٥٢ جعل من مؤلفه علما لدراسة في اللغة هي التعليلية Glossmatics. وقد اختلف هيلمسفيل مع سوسير في أشياء وواقفه في أخرى.

فإذا كان سوسير قد فصل بين الدال والمدلول في اللغة، باعتبار الدال شكلا والمدلول مادة، فقد رأى هيلمسفيل أن من الأنسب استعمال كلمة تعبير عن المدلول (المعنى) وقد اتفق مع سوسير في أن اللغة شكل ومادة. وعند هيلمسفيل لكل من الشكل والمادة تعبير ومضمون، فالتعبير، قياساً إلى الشكل، هو الفونيم (الصوت) والمضمون بالنسبة للشكل هو أجزاء المعنى. وأما التعبير، بالنسبة للمضمون، على مستوى المادة، فهو الكلمة الصوتية المنطوقة بما فيها من الفونيم والأصوات المصاحبة له، والمضمون على مستوى المادة هو: التصورات المصاحبة للمعنى.

وقد رأى هيلمسفيل أن الدراسة الصوتية للغة تتعلق بالتعبير، بمستوييه الشكلي والمادي، وأن علم الدلالة (السمانتيك) موضوعه المعنى، فلم الدلالة وعلم الأصوات علمان متعاوان.

وتطرق أيضاً في إشارته للمعنى إلى تعلق الألفاظ بعضها ببعض، فكل لفظة يتم استعمالها في الدلالة على معنى معين تستدعي، أو تستحضر لفظة أخرى، أو ألفاظاً أخرى، ترتبط معها بعلاقة محددة. فقولنا لشئ، سائح، أو حارس، أو دافعي، ألفاظ ترتبط بعلاقة داخلية، لكن كل كلمة منها تعني في الوقت الذي نسمعها فيه غير بارد، فكلمة حار وغير بارد كلمتان ترتبطان بعلاقة سماها هيلمسفيل علاقة تبعية. فكلمة حار تستحضر في الوقت ذاته غير بارد.

وتمت كلمات تتعلق بعلاقات لا هي تبعية، ولا داخلية، فعلى سبيل المثال، كلمة wood بالإنجليزية تعني الغابة، وتعني أيضاً الأخشاب التي يصنع منها التجار الأثاث. وحقيقة الأمر أن الخشب المستخدم في صناعة الأثاث

اهتم البراغيون فيما يوضحه المؤلف بمجالات متعددة، أولها الأصوات، التي تناولوا البحث فيها من زوايا المتكلم، ناقضوا في استكشاف فسيولوجيا النطق، ومن زوايا السامع، ناقضوا في استكشاف المناطق الحسية المتكئة بالسمع والإدراك، ومن زوايا الوظيفة، فتنظروا للفونيم، ولقواعد التغيير النطق (الفونولوجي) وبرعوا في هذا المجال أيضا براعة، فضلا عن البحث في الوظائف المتباينة للغة، مما أدى إلى إنجازات جيدة في ميدان النظرية الأدبية، وعلاقتها بعلم اللسان.. وقد أوضح ياكوبسون - بصفة خاصة - أن للغة وظيفتين، إحداهما إبلاغية، والأخرى بلاغية، وتلمرق في هذا

تطرق هيلمسليف في مقدمته لنظرية اللغوية إلى ترتيب العناصر الصوتية في الكلام وفقاً للتسلسل الخطي

إلى جانب المدارس الكلاسيكية لعل اللغة البنيوي. ونحن لا نرى اختلافاً بين الموضوعين، لذا نتناول الفصلين في وحدة واحدة تلقي الضوء على ما سبق النظرية النحوية التوليدية الجديدة. وفي هذا المقام نتناول المؤلف كتاب بلومفيلد الموسوم بال عنوان اللغة، بعد أن عرضت لجهود فرانز بواس Boas عرضاً موجزاً. فقد كان مهتماً بمقارنة اللغات الهندو - أمريكية باللغات الأوروبية. مؤكداً أن لكل لغة من هذه اللغات نظاماً في النحو هو الذي يضيف عليها شخصيتها المستقلة. وطلبها الخاص. مع الإشارة إلى آراء إدوارد ساپير Sapir الذي صنف هو الآخر كتاباً في اللغة ١٩٢٢ ضمنه بعضاً صوتية ومقارنات لغوية مفيدة. مؤكداً أن علم اللغة ينبغي له أن يتخذ مسارين أحدهما شكلي، ويهتم بدراسة النحو، فقواعد النحو لا تتبدى في نظره أن تكون أشكالاً وقوابل تحولت بفضل الاستعمال للتكرار المتكرر المماثل جيلاً بعد آخر إلى قواعد وقوانين، ودراساته يجب ألا تتخطى وصف هذه الأشكال والقوابل وما فيها من ترتيبات وهاكل تراص. والمسار الثاني غير شكلي، وهو الذي يهتم بدراسة وظيفة اللغة وفقرتها على التعبير، وتوصيل المعنى، وذلك مسألة تحتاج دراساتها لأنظار غير شكلية. فلا بد من معرفة العادات والتقاليد والمعتقدات والثقافة التي تميز مستخدمي تلك اللغة. فدراسة الجانب الدالالي لغة ما تعتمد عناصر شتى في مقدمتها السبائك الاجتماعي والثقافي.

مستخرج أصلاً من تلك الأشجار الحية في الغابة التي تسمى wood وعلى هذا فإن استعمال كلمة wood بمعنى أخشاب استعمال ذو علاقة بالمعنى الآخر لكن هذا التعلق لا هو داخلي، ولا هو تبييني، وقد سماء هيلمسليف تعلقاً جراً. فالخمنون الذي يتم عليه التعبير يُستخرج من السياق.

وتطرق هيلمسليف في مقدمته للنظرية اللغوية إلى ترتيب العناصر الصوتية في الكلام وفقاً للتسلسل الخطي، الذي تنتظم فيه عناصر متجاورة، وأوضح أن هذا الترتيب نوعان: ثابت، يحدده المعجم، وهو الذي تساق وفقاً له الفونيمات وغير تتألف منها الكلمة الواحدة. وغير ثابت، وهو سوق الألفاظ في تركيب يضبط قواعد نحوية متغيرة. وتطرق أيضاً لملائمة الموقع الذي تحتله الكلمة بالحالة الإعرابية، مثبها قيمة الموقع الذي تشغله الكلمة في التركيب بموقع العددي في خالة الأحاد أو العشرات أو المئات، قائداً يكتسب قيمته الحسابية من موقعه، وكذلك للفظ يستمد حالته الإعرابية من موقعه. وأتى تغيير في الموقع يستتبع تغييراً في الحالة الإعرابية.

ولكل من هيلمسليف ورفيقه هانز أولدسالد أبحاث أخرى ضابطة في مجالات علم الدلالة، والسمات الفارقة للملغات.

وقد أخذت المؤلف على هذه المدرسة إخفاها في التطبيق، ولذلك لم يستطع علماء اللسان الدنماركيون المخض شوطاً أبعد في علم الأصوات الوظيفي (الفونولوجيا) باستخدام المفاهيم النظرية التي أكدها هيلمسليف وأولدسالد. أما دعوة هذه المدرسة لجعل علم اللغة علماً شبه رياضي - من الرياضيات - فقد طبعته دراساتهن بالطابع المميوطي. وبهذا احتلت التعليلية موقعاً غير بسيط داخل المدارس الكلاسيكية لعلم اللغة البنيوي.

علم اللغة الوصفي:

وتخصص المؤلف الفصلين السادس والسابع لما يسمى بعلم اللغة الوصفي،

وقد وضع ساپير وورف فرضية أثبتا صحتها، وهي أن اللغة مثل المرة التي يرى فيها المجتمع صورته، وثقافته، وما يؤمن به من معتقدات، ومن ماثورات دينية، وشعبية، تجتمعت واختصرت نفسها في مجموعة من الألفاظ. ولعل ذلك أن لغة الأسكيمو في الآسكا - مثلاً - تحتوي عدداً كبيراً من المفردات الخاصة بالثلج والجليد في حين أن بعض اللغات - العربية مثلاً - لا توجد فيها سوى كلمة أو اثنتين ترتبطان بهذا للدلول. فالصورة إذن ثابتة من البيئة اللغوية.

من جهة أخرى تناولت المؤلفات التي تأثر بها ليووارد بلومفيلد وهي كثيرة، وعرضت لنظرية الموسومة بالتصنيف إلى المكونات النحوية المباشرة Immediate constituent theory مؤكدة الفرق بين المكون النحوي والمركب، وما ذكره عن المركب المركزي وغير المركزي. واستخلصت من عرضها لأرائه في النحو ما يد توطئة وتنهيداً للبست في النظرية التوليدية عند زليغ هاريس Harris صاحب كتاب تحليل الخطاب.

وعلى أي حال اتسم تناول المؤلف بارتشيت لأراء المدرسة الأمريكية بالإسهاب، وذلك لما في هذا العرض من توضيح لبعض بوارد تشومسكي في النحو. وهي بوارد تم تناولها بوضوح في الفصل الثامن والأخير من هذا الكتاب.

تشومسكي والنحو التوليدي / التوليدي:

من المعروف أن تشومسكي ولد في فيلادلفيا في السابع من شهر كانون أول من عام ١٩٢٨. وقد درس في جامعة بنسلفانيا، وتعلم في صباه لزيغ هاريس الذي نوه إليه، وأتى على تعاونه في مقدمة كتابه مناهج في علم اللغة البنيوي Methods In Structural Linguistics الذي طبع سنة ١٩٥١. وهو العام الذي أنجز فيه تشومسكي أطروحته للماجستير حول القواعد المورفو- فونيمية للبرية الحديثة.

وتوالى بعد ذلك بحوثه ودراساته مترافقة مع انخراطه للحركة المناهضة



المصطلحات بالإنجليزية، لكونها أكثر ضرورة في الوطن العربي من الألمانية التي لا تتداول إلا في دوائر أكاديمية محدودة.

ومما يدعو للتوية تقديم المترجم الدكتور سعيد حسن البحيري بعقدية قصيرة حول الكتاب ومؤلفته. فهي من أمانيا الديمقراطية سابقاً، ولها اهتمامات واسعة باللغويات، شأنها شأن جرهارد هيلش صاحب كتاب تاريخ علم اللغة الحديث. وقد حرصت في كتابها هذا على تقديم المعلومات في إطار مبسط. يستطيع القارئ العادي أن يتواصل معه، بحيث لا تقتصر الفائدة منه على المتخصصين، مما يضيف على قيمته العلمية قيمة أخرى تتبع من سلامة العرض، ووضوح المادة.

بقي أن نشير إشارة سريعة جداً للملاحظة انتقادية على هذا الكتاب القيم، وهي خلوه من أي ذكر لمدرسة لندن اللغوية، وهي المدرسة التي تعود جذورها إلى العالم اللغوي الألماني هاملبولت، والخبرات التي تركتها لديها مدرسة إدوارد سابير. وقد ترأس هذا التيار اللغوي جون روبرت فيرث Firth مصنف الكتاب المشهور أورات في علم اللغة. وما يميز المظهر الإنجليز هو رفضها المطلق لفكرة سوسير حول التفريق بين اللغة والكلام على أساس أن اللغة ذات طبيعة اجتماعية في حين أن الكلام ذو طبيعة فردية. فقد أكد فيرث أن الكلام أيضاً ذو طبيعة اجتماعية وأن اللغة والكلام كليهما يستخدمان لغاية واحدة هي تلبية الأوامر بين الناس، وأن المعنى لا يمكن التوصل إليه من خلال الكلام إلا بواسطة ضوابط اجتماعية، وقرائن تستمد من السياق، والسباق لدى هذه المدرسة نوعان: لغوي وآخر اجتماعي أو حالي. وقد كان لهذه المدرسة أثر بالغ في علم اللغة في القرن الماضي، فقد حفزت الباحثين على مواصلة البحث في الطابع الاجتماعي للكلام مما أدى إلى ظهور ما يعرف بعلم الخطاب.. وعلم النص وكذلك ما يعرف بعلم اللغة الاجتماعي.

* نالده وكلمته من الأذن



لحروب بلاده في الفيتنام، وجنوب شرق آسيا، وأمريكا اللاتينية، والشرق الأوسط.

ويعد كتابه الأبنية النحوية (1957) الكتاب الأول الذي لفت إليه الأنظار في رأي مؤلفة هذا الكتاب. وقد حاول فيه صياغة قواعد نحوية اعتماداً على جمل من اللغة الإنجليزية يمكن تعميمها على اللغات الأخرى بطريقة آلية. وذلك لأن النحو ينبغي أن يتألف من أشكال هي التي تساعد على توليد، أو إنتاج الجمل في اللغة؛ فلا يمكن تصور جملة في تلك اللغة من غير أن تكون ناتجة أو متولدة من قاعدة.

وتتناول المؤلفة ثلاثة نماذج نحوية عند تشومسكي.

الأول هو الذي طرحه باسم نموذج القاعدة المحدودة، وهو تصور يقوم على أساس أن تأليف جملة يتم بناءً على استعاء المكون النحوي لما يجاوره في النسق الخطي الترتيبي. لكن هذا النموذج لم يعط من خصوم تشومسكي بذور النقد القاسي، مما دعاه إلى إعادة النظر، طارحاً نموذجاً آخر سماه قواعد بناء العبارة.

وهو نسق تقريبي شرحه في كتاب له صدر عام 1965 بعنوان جوانب من النظرية النحوية. وتوضح المؤلفة ما يقوم عليه هذا النسق، وهو ثنائي قواعد. أربع منها نحوية، وأربع أخرى معجمية. ومع ذلك، لم يحفل هذا النموذج من الآخر من اللغويين بالقبول التام، لسبب بسيط، وهو أنه لا يميز مثلاً بين جملة صحيحة وأخرى غير صحيحة. مما دعاه إلى إدخال تعديلات سماها القواعد (المكونات) التحويلية. فكل جملة مرحلتان: أولاهما توليدية، يتم فيها بناء الجملة وفقاً لقواعد بناء العبارة. والثانية تحويلية، تصاف فيها إلى الجملة الأساسية قواعد أو مكونات تحويلية بعضها اختياري قاعدة البناء للمجهول، وبعضها إجباري قاعدة المطابقة في العدد، أو الزمن، أو الجنس الخ. بعضها معجمي، وبعضها مورفولوجي، وبعضها فونولوجي. وقد ربط المرحلة الأولى بالكفائية، والثانية

بالأداء.

ولم يفت للمؤلفة أن تعرض لما يعرف بثلاثيات تشومسكي. ومنها الفرق بين الكفائية والأداء، والفرق بين البنية العميقة والبنية السطحية للجملة الواحدة. والفرق بين القواعد التحويلية الاختيارية والإجبارية، موضحة في فترة مهمة موقفه من نظرية اكتساب اللغة. فهو يابى النزعة السلوكية تماماً، ويرفض الزعم بأن الأطفال يكتسبون المعرفة باللغة عن طريق التقليد والتعزيز. فلو كان الأطفال يكتسبون لغاتهم عن طريق التقليد لوجب ألا يمرضوا إلا ما يسمونه. وقد تنبعت المؤلفة بالندقة ذاتها، والحرص الموضوعي نفسه، ما تركته أفكاره من تأثير في قولية المعرفة الإنسانية، سواء في مجال اللغة، أو في غيرها من علوم الإنسان.

ملحوظات ختامية:

ولمزيد من التوضيح استخدمت المؤلفة في الفصل الأخير من الكتاب رسوماً مشجرة، وأشكالاً تلافيفية أخرى في عرض قواعد تشومسكي في النحو. وزاد على ذلك المترجم ثباتاً بالمصطلحات الألمانية المستخدمة في الكتاب، فذكر المصطلح بالألمانية وما يقابله بالعربية، وكنا نأمل لو أنه أضاف إلى هذا الثابت ما يقابل تلك

أنتي تُقاسمها أمه الزَّيْتِ والتمر
والأغنيات الحزينة.

وقد كان مني،

ولكنني الآن ألقاه في زُمرة

القائمين...

لقد صار يا مريم الآن منهم.

أه يا غدر أهلي!!!

فهل أكل الآن لحم الإسقَاء نياً؟!

اجببي، فـ(قد عفروا ناقتي)،

واستباحوا التي والنَّسَاء

اجببي، فقد (جاور الظالمون

المدى)،

أكلوا لحم كل النَّبِيِّينَ... غأوا

غلياً.

سأكلهم ما هنا... الآن،

أكلهم حيث حلوا... وما من جناح

غلياً...

وأنتي لمعلَّتها: (لن يمرزا)،

ولن يستفوا راية الرِّفْضِ ما دُمْتَ

مريم... ما دُمْتَ حياً.

كأنني مُعَدُّ لهم فوق ما قد ادعوا...

فهنأ.

مضى أجملُ العمر،

عامٌ يؤدعني، غير أنني

أرى من خلال الشبابيك زوَجني

حمام،

أرى من خلال الفُعاماتِ فجراً

ندياً.

أرى مريمَ الآن في أوجِ بسمتها،

وهي نقوى... قارِدت حياً،

فيا لغز مريم رافقا بقلبي،

ويا قلب مريم كن بي حفيّاً.

مضى أجملُ العمر،

ودعني العام،

لكن قلبي سيبقي صبيّاً

سبقي نشيدي أرذله مَلء مَلء

الحياة:

(إذا الشعب يوماً أراد الحياة...)

* شاعر من تونس

مضى أجملُ العمر

سجوب المباري *

مضى أجملُ العمر.

عامٌ يؤدعني.

أذكرُ الآن مريمَ - كنا التقينا شتاءً -

لها بسمه مُهلكة.

مطرٌ في الرِّفاق المحاذي لفتح

جارتنا.

كنتُ مستوحشا في انفرادي.

معطلةٌ بثر خلعي، وبني بعض ما

يجعل الرُّوح تنبكي.

أسرَّخ عيني بعيداً،

أرى من خلال الشبابيك تَفَاحَةً

نصف حمراء تهوي على حلم

جارتنا...

مطرًا يفصل الآن شباكها،

زوخها،

مطرًا يرتوي من يديها...

تعاودني مريمُ الآن طيفاً شريداً:

- تضعضعتُ منذ افترقنا.

- تضعضعتُ أيضاً.

- أما من سبيل لكي تحفلي

بالشتاء؟

- كان لا سبيل.

- أما زلتِ كالماء جذلي، تهيمين

بالغيم والأغنيات؟

- كصحراء أصبحتُ مُد دأست

الخيال قلبي.

- لقد دبس قلبي، وكان انكساري

عظيمًا.

سأشكوك، مريمَ، ما حلَّ بالروح

منذ افترقنا:

سأخا من الملح صارت سبيلي...

«حماة الحمى» لم يعوذوا حماة

خذي علي منديله
قد عانق السهل الذي
عمدته قلعا

xxx

ورجعت
لا الوي على جسدي
ولكن عز فيه الموت ،
فاحترقا
قد شبعته الريح بعد غسوله
واستعرض المعنى ،
وقد عز الكلام
وما سواء سوى
جمال في الهوى...
فتقا

هضي الفصيل

سيرى
على مهل وقولي
قد جاء من رسم الهوى حجل
وطار إلى القصيدة بالخيول
xxx
سيرى

في المتخيل أتخيل

أحمد الخطيب *

رايت في حلمي
— وتنشراحان في قلبي
وتنقدان —
جاريين تنتميان للعرق ،
المعنى في البيوت
xxxxx

أحمل جمره من ماء جزتنا
وأهزا بالظلام، أجر مرثاتي
وأكتب، يا حمام،
إذا أتيتك والفا
كن غرتي في حماة الياقوت
xxxxx

لغسلها قمر،
ولي قمر،
ولكن كل شيء ثابت في الناي
مستقر،

وأخر ما رايت من السطوح حمامة
تسعى إلى جسد، وتقرأ
في هديل الحب ملهاة البيوت
xxx

— ما كان يفعل عاشقان على
السطوح ؟
كنا نقتش عن خطوط العنكبوت!

صحية

في صحبة الليمون،
قلت ساربح الدنيا،
وأعطيتها
من الليمون ما عتقا

فصيل هضي

لغزاة
قدمي
ونائي محبتي
وسبيلي
حال من الوله المندى
فوق صدر الريح،
غزة صاحب القنديل
xxx

لغزاة
وجعي
وأي مسرتي
ودليلي
سفر من العسل المعنى
فوق إيقاع الرحيل
xxxxx

طفلان نحن وقد نوبنا أن نصلي
خلف مبتدا الزمان المستحيل
xxxxx
الله

من فوضى
ومن مرضي
يغطون السفرجل بالندخيل

بنفسج في يموت

لغسل امرأتي
لغسلها المحفوف بالكبريت
للسطح المؤذي للحياة، وللحمام،
إذا بكيت،

صوم، المصلاة

في منتصف الليل،

ولي أن أجترّ الناهد من كاس

الغيرة،

دقّ عليّ الباب صديقي،

لثقت: واجلسه في صحن البيت،

ولكني لا أملك غير جدلي سيق له

الترجس،

والليل غريب،

وغريباً أن تأخذ الحيرة

xxx

يشبهني

— وأنا لا أنظر في المرأة صباحاً

—

هذا القادم من اعماق السيرة،

إذ أتكرّ وحدي بقناع

تخرجه الجنّيات من الأسطورة،

اداعبها في تسلط الرمش على

كل إطار

لا يحمل في داخله صورة

xxx

يفلّهم تحت الخط الأسود

قلب لجلال الإبرة،

ولا أشياء تكلّب راحتي

إن أنت مارسيت الهوى،

وتركتني

أرعى الخطي في ساحة اليرغول

xxxx

سيري

إنما سرت إلا مرة

من بيت سيدة الفصول

xxx

وتلثني في ظلّ ظلي

إنني مارسيت موتي في ضحي

القنديل

حتى إذا بانّ الندى يوماً

ومار إلى القصيدة بالكحول

xxx

شدّبت

ما صيرته من وجهة الإيقاع،

حتى أتاللت لغة،

وقالت: يا فتى

لا تخر من الماء بالمشيل

أسعف بعض أصابع

كثت درجت لها الخيط الأبيض

فوق بساط الديرة

xxx

يتلوى خط مفتوح نحو الأبيض،

أغلق ذاكرة القوضى،

وأعود إلى أول سورة

نزلت من فخر المرأة

فأعود إلى ضيقي وصديقي،

لا أحمل في الواقع شيئاً

أكثر إيلاماً،

من قنديل يفلق نورة

xxx

لم يات الشاي

ولم يأخذني القمر المعزول

عن الإصبع

إلا بضع دقائق،

لثقت لضيفي وصديقي،

معذرة،

فأنا لست سواك،

لهذا،

خذ ما شئت من الترجس،

وأغلق خلفك باب البيت، ولا

تدرج ثانية لأراك،

فما علمني الموت،

سوي أن أتوخذ فيك،

بعيداً عنك،

ولا أنظر للمرأة

xxx

علمني

أن أتنازل عنك قليلاً

حين أراك على ضوء المخلاة

xxx

علمني لكني لم أفتح نافذة في

الفجر،

ولم تفتح روحك

في صلصالي بعض حياة.

عَبْدًا يُقَرِّبُنِي مَا تَيْسِرُ
مَنْ مَجْدِ الْخُصْلَتَيْنِ
وَمَا تَعَلَّمْتُ سِوَى أَنْ الْفَارِسِيَّةَ
الَّتِي بَكَتْ
قَدْ أَضَاءَتْ عَاصِفَةً مِنَ الْعَطِشِ
تَحْتَ الْقُبَّةِ الْمَذْهَبَةِ
الْآنَ يَمْشِي الْحَبْرُ فِي السُّطْرِ
وَلَا يَمْشِي الْكَلَامُ
الْآنَ تَرْتِكُ الْقَصِيدَةَ

فِي أَوْجِ نَشْوَتِهَا
عَنِّي تَكُونِي لَهَا قَافِيَةً
وَأَكُونُ الْحَطَامُ
أَنَا الْغَرِيبُ الَّذِي تَوَهَّمْتُ
وَمَنْ أَعْلَى لِلْمُتَمَانِيلِ مَلَامَحَةُ
وَأَقْتَى:

بِأَنَّ الطَّرِيقَ نَقْطَةً
وَالْخَطُّ مَسَافَةٌ
وَالْعُشْقُ رَحَابَةٌ
وَالْعُزْرُ سَحَابَةٌ
فَحَرَرِي الْأَخْضَرَ
عَنِّي أَصِيرُ بِصِيرٍ بِعَيْنَيْكَ
وَأَتْرَكِي الرَّبِيعَ يَأْتِي
مَنْ مَجْدِ خُصْلَتَيْكَ

إِلَى قَلْعَةٍ
أَكُونُ بِهَا صَنَمًا
وَتَكُونِينَ الْعُذْرَاءَ..

مَا غَيَّرَتْ الصُّورَ شَخْوَصَهَا
ذَلِكَ الْمَسَاءَ
عِنْدَمَا تَمَرَّقَ نَعْلِي فِي الطَّرِيقِ
فَأَذَرْتُ كَنِي شَيْخِ الْحُبَّةِ
وَمَا كُنْتُ أَذْرِي بِأَنِّي
أَسِيرُ إِلَى جَنْبِ الْحَرِيقِ..

وَأَنَا الْغَرِيبُ الَّذِي تَوَهَّمْتُ
أَنَا مَنْ عَرَى نَمَةً
فِي عَقَامِ النِّهَاوَنْدِ
فَاعْتَقَ كَمَانًا مِنْ دَبْحِ وَشِيكَ
تَعَالَى نَقْتَسِمُ سَلَّةَ الْخَرْيَفِ
فَالرَّبِيعَ أَتِ مَفْعَعًا بِالرَّغِيَاثِ!!

هَذَا جَنَاهُ الشَّعْرُ عَلَيَّ...

عبد السلام الساري *

فِي بَاخَةٍ مِنْ كَلِمَاتٍ؟
هَذَا نَحْنُ الْآنَ نَسْتَدْرِكُ مَا فَاتَ
مَنْ نَبِضُ لَمْ يُؤْمِنْ بِعَنْ أَيْقَظَهُ
مَنْ غَفْوَةٌ فَادِحَةٌ
وَهَذَا نَحْنُ لِنَدْرِبُ الْأَصَابِعَ
عَلَى رِشْمِ الْمُسْتَحِيلِ
فَفِي السِّيَاقِ قَمَرٌ يَغْتَلِي صَهْوَةً
السَّمَاءَ
الَّتِي: هَلْ تُسَاعِدُنِي عَلَى رَفْعِهَا
فَوْقَ هَوَاءِ ضَيْعَتِي؟
وَفِي السِّيَاقِ وَجْهُكَ الْمَلَانِي

حَرَرِي الْأَخْضَرَ
مَنْ فَصُولُكَ
وَأَتْرَكِي الرَّبِيعَ يَأْتِي
وَسَاعِدُنِي كَيْ أَرْفَعُ
هَذِهِ السَّمَاءَ قَلِيلًا
فَوْقَ سَمَائِي
وَفَوْقَ غُيُومِ ذِكْرَتِنِي
بِأَنَّ عَيْنَيْكَ بَحَارٌ
وَأَنِّي مُحَضَّرُ خَيَالٍ
تَأْتِي عَنْ مَرَارِكِ..
هَلْ كُنْتُ وَالْعَمَلُ عِنْدَمَا دَعَوْتُكَ
لِإِعَادَةِ الدُّمِّ

إِلَى صَفْرَتِهِ
وَالرَّاسِ الْمَقْطُوعَةِ
إِلَى جُلَّتِهِ الْبَهَائِيَةِ
وَالْقَلْبِ الْخَاشِعِ
إِلَى صَدْرِ النِّزَوَاتِ؟

وَعَمَّ يَكْفِي لِنَبْسِي
أَنَّ الْحَبَّ فِي الْمَتَاحِفِ صَلَاةٌ
وَأَنَّ التَّارِيخَ الَّذِي أَشْتَرَيْنَا
كَأَنَّ أَصْغَاثَ أَفْكَارٍ
فِي عَفْ السَّائِغِ الْمَغْفُورِ
فَحَرَرِي الْأَخْضَرَ
وَالْجُلْدِي صُدْرِي بِأَغْنِيَةِ فَارِسِيَّةٍ
عَنِّي أَمْشِي فِي شُورَاعِ دِمَشْقَ حَافِيًا
فِي جَنَازَةِ الْبُدْبَةِ
هَلْ تَكْتَبِينَ الْآنَ عَلَى شَاهِدَتِي:
هَذَا جَنَاهُ عَلَيْهِ الشَّعْرُ
وَمَا جَنَى عَلَى أَحَدٍ
أَوْ تَشْرِبِينَ قَهْوَةَ الْفُكْرَانِ

* شاعر من المغرب

ربما كانت المرة الأولى التي تصبح فيها مسألة الحجاب قضية ثقافية سياسية يتقمص فيها المثقفون العرب سجالات وينقسمون حولها، فقد ظلت مرتبطة بالمفهوم الاجتماعي بأنها إرث ديني سواء تعلقت بالنص أو التأويل

ومن المفارقات أن تطرح مسألة الحجاب مع ظاهرتين، الأولى، أن الانقسام لم يأت في سياق الاختلاف على شرعيته، بل نازعته بالتححرر العكري، ومع مطالبات نساء بحقوقهن في التأويل والقضاء الشرعي بعد وصولهن إلى عماد كليات الشريعة

والثانية أن نازع مسألة الحجاب، ثقافياً، متزامنة مع صدور روايات كتبها محبات، وتعتبر ثورة على مفاهيم مجتمعاتهن الخلفية، حيث يسمع الاختلاط حتى من وراء زجاج هي قاعات المحاضرات، وتعرض عطاء الراس على الجميع، مثل رواية، ساب الرياض، السعودية، التي صورت حياة الشابات وهمومهن، ولم تأت بجديد لي خير مجتمعات الخليج ومحاسن النساء فيها. ثم رواية، الأولى، السعودية أيضاً والتي تجاوزت جرعة، الحرة الجنسية فيها، الرواية الأولى في وصفها علاقة المحبات، متحدية مجتمعا يمرض التعتيم على مسائل أقل إشكالية من الشذوذ

ورغم كم الإنجاز الأدبي، السائى، الذي كسر التابوهات السياسية والاجتماعية وناوش الدينية، إلا أن ثرراً منها طرح مسأله الحجاب. وقد مست ميرال الطحاوي في، المادجاجة الزرقاء، هذا الأمر فصورته خلفها للحجاب وارتدادها عن الفكر الدينى الذي يصرعه، ودون طرح جدليه ففهي.

فكيف يتجاوز تعبير المرأة إشكاليات اجتماعية وههيه عاصمة ترتبط سرياً بالحالة الثقافية العامة؟

لقد وصفت د. عائشة عبد الرحمن كتابها الأكثر شهرة نساء الرسول، وهي تعطي راسها، وتحدثت عن اسانية بيت النبي، فتقبله العلماء والامة مرجع ولكنها اعتدت عنه محبة نساء حولتها في دول الخليج ومع تناهى الردة السلفية. وهنا بيت العصيد، الفرق بين حجاب يقمل العقل وعطاء يترك له مساحة البحث والعلم والتفكير

إن خصوصية ما تكتنه النساء العربيات ما زالت بعيدة عن البحث والدراسة كمسألة نقدية مسمله الا هيماء بدر، فهي حتى يؤكد الساحون والساد ومعلم الكتابات على أن الادب نلا جس، وأن الادبية تتساوى مع الرجل هي ههمها وتعبيرها عن ذاتها

إلى أين الطريق من

والاخرين، ولهذا فصحا يحصص لشروط البعد بعيداً عن الحسوية يقول د عالي الغرشي في كتابه، نص المرأة من الكناية الى التأويل، قد تكون العلم هي يد المرأة حساب تريح به ما يفرض رغباتها او محراتا تغير به وجه ما حولها وتخص به عالماً جديداً يسعمل اراءها ويعلي من شأن قصبتها وقصايا الرجل، او مردوا او فلم روح يجمل ألونتها.

ولا يحور هي ساؤل مسألة ما تكتنه النساء اليوم اعمال نظرية، باندورا، عن النعم الاجتماعي من وسائل الإعلام وما يتجه بعضها من التعبر عن الذات ومنها مواقع، الشات والبلوغر، التي تتيح النشر باسماء وههيه، ومناقشه قصايا في غاية الحساسيه رغم الرقاه الاسريه والاجتماعية وهي ظل هذا التعبير سيبدو ما تكتبه المرأة قاصراً أن لم ينطرق لكل ما يرتبط بها من قصايا، اجتماعية ومصيه ودينيه، وأن ناقش بصوصها المسائل المصهية الأكثر حساسية واشكاليه، ولا تجاوز الإعلام ووسائط الاتصال ما يطرحه انداعها

الجديدة والمادية الثقافية والماركسية الجديدة والنقد النسوي ودراسة الجنوسة.. باعتبارها مشاريع نقدية توظف أدوات النقد في مجالات أعمق وأعرض من مجرد الأدبية، مجال ما وراء الأدبية (٥)، وتشارك هذه التيارات جميعها في تأكيد أهمية السياقات المنتجة للنص والمحددة له سواء كانت سياقات ثقافية أو سياسية أو تاريخية أو اجتماعية أو سياقات الجنس، ومهمتها تحليل الخطاب بوصفه موضوعاً للفحص النقدي والتحليل الإيديولوجي.

إن تحول التفكير النقدي نحو الخطاب باعتبارها فعالية إنتاجية كان بمثابة إعلان صريح عن ميلاد النقد الثقافي الذي رأى النور بشكل مؤسّس في أوائل الثمانينيات من القرن العشرين حين «عرضت الدراسة الأدبية... لتحول مفاجئ وعالي- تقريباً- عن النظري، بمعنى التوجه نحو اللغة كلفة، وحقت تحولاً مماثلاً نحو التاريخ والثقافة والمجتمع والنساية والمؤسسات وظروف الطبقة والجنس والسياقات الاجتماعي والقاعدة المادية (٦)». لقد أضحت التحول نحو الخطاب رهان النقد الثقافي بتأثراته المتصدة التي حاولت مقاربة المسكوت عنه في الثقافة ممثلاً في قضايا الجنس والدين والسياسة والتاريخ مما استدعى النهل من مرجعيات مضطفة كاللأنثروبولوجيا ونظرية فوكو الثقافية ومفهوم الهيمنة عند غرامشي والتاريخ والتحليل النفسي والسيكولوجيات وفكر ما بعد الحداثة بهدف صياغة تصورات سليمة عن مفاهيم معقدة ومشتابكة كاللغة والذات والنس والخطاب والتأويل، ومن ثم انشغل أصحاب النقد الثقافي بهاجس إكساب النص حضوراً مادياً وسياسياً وثقافياً في العالم من خلال نحت مفاهيم تشي بهذا المعنى مثل «ندوية النص»، عند إدوارد سعيد، و«ديروكول الحوراء» عند فريديريك ليرش، وغيرهما من المفاهيم التي تسعى إلى تلك الغزلة الثقافية عن النص وإلى توطيعة في لجة الصراعات والأنماط والمؤسسات ليكتسب موقعها في خريطة العالم، ولن يتأتى ذلك إلا بتقليص الاهتمام المحرّف بالأدبية مقابل الترشح على حفرات ما وراء الأدبية التي ترهن سلطة النص في التمثيل الثقافي والإنتاج الثقافي، والملاحظ أن تحقيق

« النقد الثقافي » « ورهان تموضع النص في العالم »

محمد بوسماي *

سؤال أولي لا يزال يحتفظ بجاذبيته وراهيته بين دارسي الأدب وشاق الكلمة الجميلة، غير أن الإجابة عنه لا تظل من تمييز إستيتي ومعرفي وإيديولوجي يجد مسوّغه في اختلاف المذاهب، وتعدد المرجعيات وتباين زوايا النظر. لذلك ظل وضع حد أو تعريف للأدب مطلباً عسير المثال، فمتدّ أن صاغ أرسطو نظريته في المحاكاة، انشغل بوضع تعريف للشعر حيث «ميز بين الشعر بوصفه تمثيلاً للمثل العليا أو رواية للكليات وبين التاريخ بوصفه تصويراً للأحداث الواقعة أو رواية الجزئي» (١).

عبد الله الفذافي

النقد الثقافي فرصة في التماس الثقافية العربية



مشروع البنيوية انتهى إلى التكهيك الذي أجهز على المرجع والإحالة الخارجية، كما هضج للمجال أمام تشتت العلامة وفوضى الدلالة.

وقد أدى هذا النزوع البنيوي التكهيك إلى عزل النص عن أشكال توطئه وحضوره في العالم وإلى حصر امتداداته الخارجية، هذا المازق فرض نقلة نوعية ببروت الانتقال من النص إلى الخطاب والصور من التماس إلى الحضور (٢)، وهي مهمة اضطلع بها النقد الثقافي بتأثراته المتصدة مثل الخطاب ما بعد الكولونيالي والتاريخانية

بعد ذلك تواتت جهود المستشرقين والمغرب القدماء والمحدثين محاولة تعريف لفظ الأدب فيروكلمان يرى أن الأدب هو كل ما صاغه الإنسان في قالب لغوي ليوصله إلى الذاكرة (٣)، وهو تعريف فضفاض يفهم مجموعة من المعارف في دائرة الأدب، وفي المقابل حاول رجيس بلاشير تضيق معنى الأدب ليشمل الشعر والنثر الفني فحسبه، ثلثة مجموعات الرومانسيين الذين ربطوا الأدب بالانتماء والشعر والتخييل معيدين بذلك الطريق أمام صياغة فهم جديد للأدب يرهون إلى البعد الملائني ومييار الأدبية.

لكن رغم ذلك، ظل مفهوم الأدب عصياً على الضبط والتحديد باعتباره نصاً مفتوحاً على عوالم أخرى، مما أفرز مواقف مختلفة من سلطة النص -إن تقلصا أو توسعا- ثم احتزأها في سؤال الأدبية أو ما وراء الأدبية. ولعل هذا ما يفسر التراكم النقدي الذي أغنى النظرية النقدية إذ لاحظت في الأفق مساهمات نقدية جديدة صاغتها تصوراً جديداً للعمل الأدبي سواء على مستوى آليات انشغاله أو أخاف تلقيه، وهو تصور قاد البنيوية مثلاً إلى سجن النص في إطار لغوي ضيق لا ينتج غير ذاته التوضيحية، من هنا كانت الكتابة عند بارت ترميم مجالاً لا أصل له أو هل لا أصل له غير اللغة ذاتها (٤)، غير أن

تغيير في الخارج، وفي الحالتين مما ينتهي شرط الإبداع، وينتهي النص بعمل أبعاد إصطناعية تتجاوز طاقته الاحتمالية (١١).

وغني عن البيان أن النص كلمة متجانسة من المباني والأفكار التي تمارس تأثيرها على القارئ، وتصبح في عالم مختلفة تكسر المألوف والمتعارف. لذلك تتعدد أفاق انتظار القراء بتعدد أهراماتهم وثقافتهم وميولاتهم، فينتهي النص ويكتمل شرط تحقيقه النصي باعتباره مزيجاً من بلاغتي الإمتاع والإشباع اللتين تمتحان كيوثنتهما من القيم الجمالية والثقافية التي قد تهيمن إحداها على الأخرى حسب طبيعة الجنس الأدبي وخصوصيته.

لا شك أن كسب، وبأن التمنوع يعطي بعض الإضافات للتمعة في منظومتها الثقافية بشرطه الوعي بما يطرحه انتقال المفاهيم والنظريات من عوالم إيستمولوجية ومعرفية إلى ترميز الممارسة النقدية، إذ لا يكفي تغيير الخطاب الواصف، وإغراق مقدمات الكتب النقدية بهذه المقاربات أو تلك، بل يجب العمل على تطوير آليات الاستشغال، وتغيير المعايير والبنيات المستعملة في المشهد النقدي حفاظاً على قسمة الإبداع ونجاحه النقد، إضافة إلى أن رهان التمنوع في العالم يتقيد مصلحاً بعدد البليغ لا مرتبط بتعدد مقدمات صعبة بين الجمالي والثنائي، والمادي والخيالي، النصي والخارج نصي.

*كتب من المغرب

- ١- إرسطو، في شعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار الثقافة، د.ت، ص ٢٦.
- ٢- كارل برولكن، "نحو الأدب العربي" ترجمة عبد الحليم نجار، وحسنو، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٠، ص ٣٠.
- ٣- رولا مارت، درس السيميوتيقا، ترجمة عبد السلام عبد الحادي، دار توفيق للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٣، ص ٨٥.
- ٤- مارك كاطم، من النص إلى الترميز، مجلة تحرير النص، عدد ٣٩، ص ١٧-١٩.
- ٥- تاجر الله العدمي، "ألمة النقد"، قرعة، في الأسبوع الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط ٢٠٠٠، ص ٤١.
- ٦- جيليس ميلار، نقلاً عن عبد العزيز حودرة، "مخرج من قبة: دراسة في السليقة"، عدد ٢٩٨، نوفمبر ٢٠٠٣، ص ٢٢٣.
- ٧- عبد الله الشامي، مرجع سابق، ص ١٥-١٤.
- ٨- تاجر كاطم، مرجع سابق، ص ١٥.
- ٩- إدوارد سعيد، النص - العالم - نقد، ص ١٦٦، نقلاً عن عبد العزيز حودرة، المخرج من قبة، ص ٢٢٨.
- ١٠- عبد الله الشامي، مرجع سابق، ص ٨.
- ١١- عبد العزيز حودرة، مرجع سابق ص ٢٢٢، تصدق

بين جمالية النص وتداوية الخطاب، فيؤدي بذلك وظيفته في عالم متغير، ويحتفظ في الوقت نفسه بقيمته الجمالية، وقد صاغ إدوارد سعيد رؤيته هاته في شكل أسئلة معددة: «ألا توجد طريقة للتعامل مع النص ومع دنويته أي علاقته بالعالم بصورة عادلة؟ ألا توجد طريقة للتعامل مع قضايا اللغة الأدبية إلا بجزءها من تلك القضايا الأكثر إلحاحاً بشكل واضح للغة الحياة اليومية» (٩).

إن اقتراح إدوارد سعيد جذاب وملح على مستوى التطوير، لكن يصعب ضمان تطبيقه بفعالية وإجرائية، لأن صاحبه يتخطى من موقف أخلاقي يتمثل في تحقيق عدالة نقدية بين سلطة الجمال وسلطة الثقافة بإضافة إلى أنه يرهن الممارسة النقدية في أسلوب الترضية الأمر الذي يتعارض مع المواقف البنيمية والتصورات الفكرية التي يصدر عنها النقد. كما أن عزل اللغة الأدبية عن القضايا الملحة أو توريثها، كإلزامها موقف إيديولوجي من إشكالية توظيف اللغة ما يتجديها (درجة الصفر في الكتابة) أو بتوريثها (درجة الوعي في الكتابة)، ولا شك أن ازواجية التعامل مع النص باعتبار حضوره في العالم، وباعتباره طاقة جمالية وتأثيرية قد يوقن في شرك توفيقية مؤقته أو تلقائية ممتلئة.

وإذا كان إدوارد سعيد قد اقترح حلاً وسعاً لتفهم الانتقال النقدي من النص إلى الخطاب فإن عبد الله الشامي يبل في جرة نادرة موت النقد الأدبي (١٠) مرجحاً بذلك كلمة الخطاب بكل تمظهراته، ليفتتن بجاذبية النقد الثقافي باعتباره البديل الموضوعي لتجاوز كبوات النقد الأدبي الذي أفرز ثقافة النسق وميمنة النموذج، وقد اعتمد الشامي التراتب الأدبي كوحدة انطلاق لتضييق فرضيات النقد الثقافي لاستحضار في الأخير أحكاماً ومواقف تدعم سلطة الخطاب بكل قيمه الثقافية متجاهلاً بذلك الإرث الجمالي الكامن في ثأيا النصوص الأدبية.

وإحاطاً للحق، وينبغي للنشر عما تبرزه الممارسة النقدية من تطبيقات تشار، فقد استطاع الشامي تسبب النقد الثقافي في المشهد النقدي العربي لأنه إبان عن ثغرات عميق لكه النظرية وذكره المصطلح مما أهله لخوض غمار التجريب والتأصيل. علماً أن تطبيقات هذا النقد -استثناء النقد النسوي- لا تزال مستعملة ومشوية بوابل من الإسقاط والتأويلية المفروضة والتغليب الرؤية الأحادية على التحليل العقلاني الموضوعي الذي يرصد مختلف العوامل والأسباب المنتجة للظاهرة الأدبية باعتبارها حادثة ثقافية تتموضع في سياق خاص. ولعل مفهوم التوريث أو (التمنوع) قد حول النص الإبداع إلى وثيقة إصطناعية، كما حصر وظيفته في إحداث

والسلطة والتأثير ولك ما له تأثير عميق في حياة الناس باسم جمالية ضاغطة تقيب البعد الثقافي بدوي أنه رهان غير جمالي مهما حرم نقد من القدرة على معرفة صيوب الخطاب، ومن ملاحظة الأعياب المؤسسة الثقافية وجعلها في خلق حالة من التجريب والتوريث العقلي والنقوي لدى مستهلكي الثقافة وما يسمى بالفنون الرفيعة والأدب الرفيع (٧)، ولتمويض هذه الخسارة النقدية، انبرى الناقد الثقافي إلى نقد ثقافة المركز، ومواجهة ميمنة النسق متمسلاً باستراتيجية تفكيكية تنزع إلى التقييد والتشظي من أجل تسليط الضوء على المهرج والنسي في الثقافتين؛ الوطنية والإنسانية، ورد اعتبار إلى القيم غير الجمالية الكامنة في أبحاث الخطاب الأدبي فضلاً عن ذلك، فإن النص الثقافي صيرورة وحركة ذوقية تتنوع بين النص وميحه في إطار جدلي ثقافي يطلق من الأدب نحو الثقافة أو العكس ما يكسب النص طبيعة ازواجية يوصفه قوة وسلطة من جهة، وباعتباره كائناً هشاً ينطوي على حالة من الضعف التي تجعله مختفراً من قبل القوى والمؤسسات من جهة أخرى (٨)، والجدير بالذكر أن النقد الثقافي يمثل ثقافة لا كوسيلة معرفية فقط، بل كفضاء تتفاعل فيه شتى العناصر والمكونات أي ذلك الكل المعقد حسب تايالور، الذي يحضن الأدبي وغير الأدبي، الشفهي والكتابي المقدس والمقدس، المحتجى به والمهمل، ومن واجب الناقد المدني حسب تعبير إدوارد سعيد أن يقوم بفك رموز وشفرات هذه الثقافة بهدف الكشف عن البنيات الذهنية والمؤشرات السيميوتاريخية المتحركة فيها، لأن طبيعة الخطاب لتتأثر لنا في شكل ضيفاء مطروزة بتكوينات مختلفة تتداخل مع صور الثقافة ومؤسساتها، وتتجسد في لغات الأمة وموروثها، ومن ثم تكسب تحليل الخطاب موضوعية لأنه ينزع إلى تفكيك وعدم سلطة النموذج من أجل تعرية مظاهر الزائفة ومراياها الخاصة في بوات الأدب منزلة سامية ضمن تراتبية الخطابات الثقافية، لكن الزج بالنص الأدبي في متانة الثقافي لا يخلو من إسقاط واختزال قد يعوقان تطوير شعورية النصوص، فضلاً عن إحياء خصومة نقدية حول تنازع السلطة وتداوية (سلطة النص - الخطاب - الجمال - الثقافة...)، مما يبيث على اجترار الأسئلة الأتية: هل ستؤدي هيمنة الثقافي إلى ضمور الجمالي؟ هل الدراسات الثقافية مشروع ربح مستحافظ من خلاله الدراسات الجمالية على تألقها وجاذبيتها؟ أم أن الدراسات الثقافية سوف تهمش الأدب وتحتل قيم الجمال؟

لنتجاوز هذا المرق، يقترح إدوارد سعيد حلاً وسطاً أو وضعية (البين بين) حيث يتوعمق المفهوم الأدبي في منطقة وسطي

والساكسوفون والهرمونيك والتاي.

كان ألبومه الأول تحت عنوان
The Dream Of The Blue Turtle.

وكان ستينغ أيضاً شخصية ملتزمة، حيث شارك في إنشاء مؤسسة «رينفوريسمت فوندايشون» Rainforest Foundation من أجل حماية غابة الأمازون المذراء. وفي شهر نيسان من كل عام ينظم حفلاً ساهراً من أجل البر والإحسان.

مع ستينغ كان لمجلة «كليه نوفيل» Cles Nouvelles هذا الحوار.

• كيف تعيش حالة الشهرة؟

– الشهرة جهاز تكيف هائل. الشهرة تكثف انفعالات الناس، إيجاباً أو سلباً. الناس قد يحبون ما تفعله أو قد يكرهونه أيضاً كره. وهذا الشعور وذلك شعوران مبالغ فيهما هي كل الحالات. إننا عندما نصل إلى الشهرة لا بد وأن نشعر انتباه الآخرين إلى ذواتنا، وإلى أعمالنا. فإذا كنت غاضباً على شخص في حياتي الخاصة انقلب ذلك إلى قضية دولة؛ إن ستينغ غاضب عليّ! يا للهول!». وإن كنت طرفياً مع شخص من الأشخاص صار الأمر غاية في الأهمية أيضاً، كل شيء إذن أكبر من الحياة. إن ما هو أساسي في مثل هذه الظروف هو أن نتحفظ بنظرة موضوعية تجاه الذات، وأن نظل متواضعين في داخل ذواتنا، وأن نقم

أن الناس يستقون علينا مشاعر مفردة لا حد لها. شخصياً أوفر من نفسي هذا العوج، وهذا الانحراف، من خلال معرفتي للميكانيزمات التي تحرك هذه الأشياء المفرطة. لقد كنت محظوظاً وصرت مشهوراً بعد حين. كان عمري سنة وعشرين عاماً، وقد حصلت على عمل، وعلى قرض من البنك. كنت مواطناً مسؤولاً. هذا فيما قد يصبح آخرون مشهورين وهم أطفال، لكنهم لا يملكون بالضروة إمكانية أن يطوروا أنفسهم ويصبحوا كباراً. الواقع أن نظام الجومية يشجع ليس فقط على الشهرة، بل وعلى أن يظل النجم مفللاً طوال حياته. وقد يكون هذا مضراً من الناحية السيكولوجية.

أقلام الروح

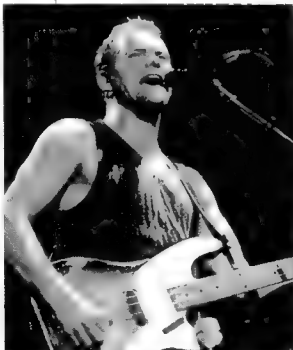
ستينغ: الموسيقى علاج روحي، تخفف إحساسي بالوحدة، وتصلني بالأشياء، وهي طريقي في التصوف

ماورته لآرنت اينغر *

نرمية راعدا ديفي نيري *

ترى كيف أمكن نجماً عالمياً في الموسيقى، وممثلاً، وأباً لأسرة كبيرة (خمسة أطفال) أن يصل إلى تأمل أصيل حول الحياة والموت، وحول النظام الوسيط (الإعلامي) ومساوئه؟ منذ سنوات عديدة وستينغ Sting اسمه الحقيقي غوردون ماتيو سومر Gordon Matthew Sumner يعني لنا فكرته عن الإنسان، وعن الروح، مثل «سجون الإنسان»، الألبوم الذي أهداه لوالده الذي

فارق الحياة العام ١٩٨٧. ذات يوم وهو في جولة حول العالم باح ستينغ لمجلة «كليه نوفيل»، Cles Nouvelles يتأمله العميق حول العالم وحول الإنسان، ويتوليفته الجوانية، ويتأملاته ومخاوفه.



ستينغ ابن بائع لبن وحلقة، وأكبر إخوته الثلاثة. ولح بالموسيقى في وقت مبكر، ولقي في ذلك دعم أمه التي كانت تهوى العزف على البيانو. بدأ مشواره الموسيقي على الفيتار، ولكنه ما لبث أن اكتشف أيضاً البيانو والمانولدين.

إنني املت كل الفت أن أكون عالمة على الآخرين، وأن ادعي أنني أصغر من عمري لكي أُنجز عملاً.

● كثيراً ما كنت تقول إنك لست لا دينياً ولا متصوفاً. ومع ذلك فإن من يسمع أوبرا كلمات أغنيائك قد يعتقد أنك رجل متدين بل ومتصوف أيضاً.

- لا أخفيك أنني كنت دائماً شغوفاً برمزية الأشياء. كنت دائماً أنهر أمام قوة الرموز. لقد تلقيت تربية كاثوليكية، ويني أن رمزية الكنيسة الكاثوليكية قوية وعميقة جداً: الموت، والسم، والذنوب، والعذاب، والجحيم، إنها قاعسة رائعة ومصدر للإبداع الفني. يعض الفنانين الملهين يبنون من هذا النمذ من الصور الرمزية القوية، فيوظفونها في فنه، ومنهم على سبيل المثال لا الحصر الفنان • ميشيل آنج • Michel Ange.

كل هذه الرموز مجتمعة ما فتئت تبهني أيما بهتان، والجميع يلمس هذا هي موسيقي وألحاني. ولهذا السبب أيضاً أراني أهتم كثيراً بالعالم النفسي الكبير وكارل غوستاف يونج Karl Gustave Jung صاحب نظرية اللاشعور الجمعي، مصدر الكثرة الأرضية والطاقت الإبداعية الكامنة. هذا المحلل النفسي هو الذي أتاح لي التعرف بشكل أكبر وأوسع، على قوة الرموز ودلالاته العميقة. وما حاولت أن أقفله في الأسطوانة التي أهديتها إلى والدي كان إضافة الطابع الأسطوري على وفاته حتى أقتبل هذا الموت وأستسيفه. لقد صدمت كثيراً لرجليه، عاطفته ومهنيته. ولفني أن مجتمعات الماصرة لا تملك الكثير من الأساطير. فمن لا تهتم كثيراً بالتقاضي الهامة في حياتنا، مثل قضية الموت وغيرها من التقاضي الجورم. وعلى العكس من ذلك نرى أن أساطير الشعوب البدائية كثيراً ما ساعدت في فهم ظاهرة الموت، وكثيراً ما رفقت مع شأنها. وهذا ما حاولت أن أقفله حقاً، أن أضع موت أبي على شاشة كبرى. أن أجعله رمزية وبطولية. وهذه الكيفية حاولت أن أستوعبها بصورة أفضل، وأن أدركها إدراكاً حسيًا وموضوعيًا. إنطلاقاً من هذه الحالة لا يسمعي القول أن كنت دينياً أو غير ديني، البعض يدعي أنني أناهض المسيحية، وهو ما أراه لغواً مطلقاً. والحق أن بعضاً من أغنيائي أشبهت مناصرة للمسيحية، فيما بعضها



الأخر يندرج في سياق البحث عن رموز قديمة مثل الأبر والتهنر. وضمن استمراريتها وأيديتها. هذه الرموز التي كان القدماء يقدمونها نادراً ما نجد لها أثرًا في البيانات الأحدث عهداً، مثل المسيحية التي قررت بأن الرب موجود خارج الطبيعة، إنه تصور جديد، ولست متأكد إن كان تصوراً صحيحاً وسليماً. إذا كان الرب موجوداً خارج كل وجود طبيعي فإن هو موجود إذن؟ في هذه الحالة يمكننا أن نقوُش الكرة الأرضية ولا نعلم أننا ارتكبنا خطيئة! ظني أننا هنا في الخط العميق، وأن البيانات القديمة كانت أقرب إلى الحقيقة.

● هل أنت بوذي مثلاً؟

- لست أعرف من أنا في أعماق أائي. أنا موسيقي، موسيقي موهوب، ليس إلا (يضحك).

● أنت موسيقي تهتم كثيراً بالإنسان، وباللاشعور أيضاً. لقد خضعت للتحليل النفسي لبعض الوقت. هل ما زلت رهن هذا التحليل، وما الذي افادتك به هذه التجربة العميقة في التحليل النفسي؟

- لقد خضعت للتحليل النفسي بالفعل في الثمانينات، لكنني منذ ذلك الوقت قررت أن أكون أنا المحلل النفسي لنفسي. أولاً لأننا بهذه الكيفية نوفر الكثير من المال (يضحك). ولا سيما في نيويورك حيث المحللون النفسيون أغنى من المحامين، ثم لأنني لأتني موضوع مهم بالنسبة لنفسني. ولفني أنه لكي نجعل العالم أفضل فإنه يتعين علينا أولاً أن نتكفل بذواتنا، وأن نجعل أنفسنا أفضل.

كان هذا هو مشروعي دائماً: أن أحاول أن أجعل نفسي سليماً في عالم لم يعد سليماً!

● في فترة من الفترات مثلت دوراً في مسرحية • بيرووي، Broadway في أوبرا • quat Sous لبرتولت بريخت. ألم تواروكت الرغبة في أن تصبح ممثلاً حقاً؟ إن تخوض من خلال التمثيل تجربة جديدة؟

- لقد تلعت من خلال المسرحية التي تحدثت عنها أكثر مما تلعت من ١٢ فيلماً سينمالياً. أنت في الشاشة تمثل مشهراً ١٥ ثانية، تيمده عشر مرات، ثم مشهراً آخر ١٥ ثانية الخ. وبعد ذلك يمتع المنتج المونتاج ممثي لكل ذلك. أما على خشبة المسرح هانت تمثل عشرين دقيقة كاملة بلا توقف، فيشاهدك الجمهور، وقد تكون غريباً أو عادياً. وقد يفهمك هذا الجمهور من أول وهلة. وأول حركة. لكه عمل أعظم وأكثر إلحاحاً من السيلما. السيلما عمل قد يكون مملاً. فانت في الانتظار دلتاً. أما المسرح فلا صلة له بكل ذلك: عند الساعة الثامنة مساءً يرفع الستار ويبدأ التمثيل. أقرب ما يكون من عملي الموسيقي على المسرح. ثم لم تعلم أنه حينما تكون ممثياً ومكتباً وستتقبل الجمهور بصورة فانت بحالة نفسية أفضل. وإن تكون في حاجة لأن تتظاهر بذلك، شخصياً أرى أنه من الصعوبة بمكان أن تكذب على الشخص الذي نطأه، أو الشخص الذي نمل أمامه. بل يمكنني القول إن الأمر مستحيل. غير أنه ينبغي في هذه المهنة أن نعرف كيف نصمي أنفسنا، وأن نضع شاعاً أمام الكاميرات، لأن الاستعراض الكامل أمام وسائل الإعلام قد يكون مدمراً. من اللائق أن نضع شاعاً، وهو ما يعني أن نضع مسافة بينك وبين الآخرين، وأن نلزم الخفية والبرود، فهذا يتيح لك التطور والارتفاع دون ضام كثير. كأني كائن بشري آخر. عندي خمسة أطفال، وكب وبنت، زوجة رائعة، ومضطرب جداً. ولكي أكون صادقاً جداً لست في حاجة لأن أختفي، ولا أكون شقياً، وما الكيفية التي أعرض بها نفسي على المسرح إلا هذا الرجل بالذات. فأننا سعيد من نفسي أكثر مما كنت سعيداً في أي وقت من حياتي. ولفني أنك أكثر نضجاً. لقد أدركت من أنا وأنا سعيد بذلك أيها سماعة.

ولا بد لي من القول إن موسيقياً كانت دوماً علاجاً نفسياً روحياً، منذ ألحاني



ذاتك، وعن اصطالك، شكيف تتصور نفسك مستقبلاً؟

- من مزايأ الموسيقى الكبرى هو أنك تستطيع دائماً أن تعمل شيئاً جديداً، فسواء كان إسمك «بول مارك كارتي»، أو «رافيل»، فقد علمت شيئاً وغابت عنك أشياء، لقد التقيت بالكتب الموسيقية «جيل أيفتش» في السنوات الأخيرة من حياته، وتولدت بيننا علاقات وثيقة، فكان الأمر وكأنني اكتشفت فيه أباً جديداً، كان في السادسة والسبعين من العمر، وكان دوماً رجلاً مفتوحاً. هذا هو الرجل الذي أحب أن أكون دائماً؛ طالبٌ موسيقى لأبدي، وظني أن في ذلك ضالتي وامتازي الأكبر.

• وأنت معروف أيضاً بمساندك للقضايا الإنسانية الكبرى، كحقوق الإنسان مع منظمة العفو الدولية، والبيئة وحماية الأموازي، ويدهمك قضية الأكراد، هل يمكن للموسيقى أن تكون سياسية؟

- لا، أروك، أنا لمست رجلاً سياسياً، ولست أملك حلولاً، إن كل ما يمكنني فعله هو أن أجمع بعض المال عن طريق تنظيم حفل موسيقى من أجل دفع لمن الغداء، أو المتأاد، لمن هم في حالة من الحوز أو التكه، لكن المسألة لا تكمن هنا، إن الخلط مع الموسيقى ومع المشاكل السياسية هو أن الناس يعتقدون أن الموسيقى قادرة على «شفاء» المشاكل.

شفاءً موسيقيّ، تصورووا! لملك تذكر حفل «الدعم المباشر» Live Aid، تلك التظاهرة الرائعة التي خطبت بتغطية إعلامية كبيرة، والتي لم تكن سوى مساهمة محدودة جداً، حيث مازال الناس يعانون الجوع، إن ما ينقهنش هو تغيير سياسة الحكومات، شخصياً لا أملي سوى التقليل من القدرة ولست خبيراً، وإذا حدث أن وُسي أحدهم بمشكلة من المشاكل من خلال إحدى من الغنيات، فله ذلك! فيشي من المحل قد يدفع هذا الوعي بهذا الشخص إلى قراءة الجرائد وإلى الاهتمام بالسياسة. لكن هذا الفعل من ردود الفعل ليس خورياً، إنه التوقي على المدى البعيد، لذلك فمن السذاجة الاعتقاد أن النجاح يمكن أن يغير العالم، لكن يمكن القول إننا إذا وظفنا هذا النجاح قد نساعد على تطوير الأمور نحو الأفضل.

المصدر: «كلية نوفيل»

* مترجم جزائري مقيم في الأردن

من مزايأ الموسيقى الكبرى هو أنك تستطيع دائماً أن تفعل شيئاً جديداً، سواء كان إسمك «بول مارك كارتي»، أو «رافيل»، فقد علمت شيئاً وغابت عنك أشياء.

يكشفون أشياء أخرى، لذلك فإننا لا نستمسك بمنوان المدرس.

• ما هو أهم شيء نقتنه أبوك لك، إنسانياً؟

- أبي كان أحياناً يطمعني نصائح غايّة في الغربة، كان يقول لي مثلاً: «لا تتزوج قط يا بني»، أو «أذهب إلى البحراء» وشاعت أهداري أن التحق بالبحرية غداة زواجي الأول. كنت أصعل على إحدى السفن كوميسي. لكنني في الواقع لم أصعل بنصائح والدي قط.

• أنت اليوم أبٌ لخمسة أطفال، هل تعتقد أنه من الصعب على الطفل أن يكون أبوه مشهوراً؟

- أجل، بالتأكيد، إن أطفالاً بالفعل يوظفون شعورين اثنين، فهم من ناحية يفتخرون بي، ومن ناحية أخرى فإنهم يفضلون أحياناً لو كنت أصعل موظفاً في بنك، أو في أي مكان آخر كأي أب عادي. إنهم يتألمون قليلاً من متاعب النجاح والشهرة، فإننا إن نهيت لأخذهم من المدرسة وطلب مني زملائهم توقيعات فإنهم لا يظفون، لأنني هنا لمست سوى أب أتى ليأخذ أطفاله من المدرسة، لكنهم في الوقت نفسه يفتخرون بي، إذن من الصعب قليلاً على الأطفال أن يكون لهم أبٌ مشهور، أبي، أنا الآخر كان معروفاً جداً، كان بالغ لبين في نيويورك. كان معروفاً لدى كل الناس، لكن الأمر عندي أدهى: أطفال بروثي على التلفزيون، إنها «شالبة» ورايتي في حالة تكف (يضحك). والحال أن أطفالاً يهون ما أتبع لهم من ميزات كثيرة، فهم يسافرون كثيراً، وقد رأوا جزء كبيراً من العالم. وهم إلى ذلك يملكون حساً جيوسياسياً متطوراً، وهم متعلمون تعليماً جيداً.

• دراك تتحدث كثيراً عن أسرتك، وعن

الأولى، فهي تكتف، إحصاسي بالوحدة، وتعتني بالأشياء، أجل، إن موسيقي علاجٌ روحيّ مليب، فإننا إذا غرقت في التامل والمناجاة بعمق وسعني بعد ذلك أن أكتب مقطوعة غنائية حول موضوع من المواضيع، إنها طريقي في التامل والمناجاة، ومرة أخرى أقول إنني لمست دنيا بالضرورة، ولا تصورها بالضرورة، بل أقول إن موسيقي هي طريقي في التصوف، وتأملي ومناجاتي الذاتية.

• في التسعينيات لقيت في الثورماندي، في غرفة الفندق الذي إقام فيه مارسيل بريخت، من أجل الإلهام...

- بالفعل كتبت أغنية في هذه الغرفة بالذات «Alt This Time»، وهي أغنية عن نهر جار. ساعة مروزي بالثورماندي قال لي أحدهم إن مارسيل بريوست قد إقام فترة طويلة في هذا الفندق، وقد أثار هذا اهتمامي فهذبت إلى هذا الفندق ورايت الغرفة، ومنها رايت البهر، فخطر لي أن أكتب أغنية، لكنني لم أستمع بريوست لكي يلمعني، بل لفتني إلى نعم، دعوتهم ليمعني، على أية حال لم أكن أع ذلك تماماً.

• هل لديك الرغبة في كتابة روايات؟

- لقد خلطت بعض الخطوط في هذا الحفل، وقد كتبت بعض القصص القصيرة (يضحك)، لكن ما أحس أنني قادر على فعله لحد الآن هو تقيش الرواية، بمعنى أنني أكتب أفكاراً داخل أغنيات قصيرة، هذا فيما الروائي يستمرس طولاً وعرضاً في الفكرة التي يكتبها. أحب حقاً أن أكتب رواية ذات يوم، لكنني سوف أكتب تحت اسم آخر غير اسمي، لا أحب أن أكتب رواية تحت اسم مستعني، فهذا سيفتقي حقاً.

• قيل أن تكون الموسيقي الذي نعرفه كنت مدرساً في شمال إنجلترا، هل كان للتعليم أثر على نفسك؟

- ظني أنني ما زلت أمارس التدريس إلى الآن، لكن التعليم في أي صف مدرسي لا وجود له حقاً، إنه تعلم ما هو ممكن، ليس إلا، الأستاذ يعضر إلى الصف فقط لكي يشجع على التلمة، إن الناس يتعلمون من خلال اللعب، ومن خلال السعادة والنية. إنني أذكر دائماً مصادري، أدبية كانت أم غير أدبية، وأذكر دائماً المراجع التي استطاعت أن تلهمني حتى يتسنى للناس أن يستمرسوا مع موسيقي والحياتي، وحتى يتسنى لعملي أن يوجههم لأشياء أخرى، ويجعلهم ريماً



النقد بالحجارة!

قبل سنوات قليلة، في ساحة من مخيمات اللاجئين الفلسطينيين في لبنان، كان يقدم العرض الأول لفيلم «باب الشمع» عن رواية إلياس خوري، ويروي الروائي اللبناني المعروف أن سيدة فلسطينية طاعنة في السن قد رشقت شاة العرض بالحجارة منذ المشهد الأول الذي كان يتضمن قبلة حارة تبدو لوهلة ناشرة على سياق فيلم يروي الحكاية الفلسطينية..

صرخت السيدة: الفلسطينيون لا يفعلون هذا!!
وتبدو هذه التوطئة: مقاربة لما تعرض له الفيلم المصري «عمارة يعقوبيان»، من نقد لم يكن أكثر فهماً من تلك السيدة، لكنه، بالطبع، لم يكن يتم من براءة!
ولعل أكثر ما يبرر مقاربة رد فعل بعض النخب المصرية على «عمارة يعقوبيان» بعفوية السيدة الفلسطينية، أن الفيلمين رفعا الإصبع عن الجرح غير الملتئم، بل ربما يكون الذهاب إلى القوت بأنهما حثا الدم على الخروج من جراح باردة سببا أقوى لهذا فريضة، سيما أنهما تقاطعا كونهما يمدان من الأفلام العربية القليلة التي لا تحتمل العرض التلفزيوني الواسع لما تتضمنه من واقعية قاسية..

توزع النقد على «عمارة يعقوبيان»، بين فني مشروع، وسياسي مبرر، وأخلاقي مرفوض، وفي الجانب الأول يتمسك الحديث ويتشعب لكنه في كل الاجتهادات لا يفسد الود: شمة جانب يتعلق بالأخراج الذي بدأ بالمجمل القصر إبداعيا من الرواية، وإذا كان البناء الورقي الذي حاكه علاء الأسواني بأسلوب القطع المتوازي الذي ينتقل من لقطة إلى أخرى قبل إكمال الأولى...، يحتمل ذلك التراسل في الشخصيات والأحداث، فإن المعادل الورقي للمخرج الشاب مروان حامد بدأ أقوى إلى مونتاج لعدة أفلام في «شريط» مدته ساعتان ونصف..

وإن كان النقد الذي لاحق الفيلم منذ أن كان فكرة، قد تركز لفترة طويلة في الجوانب السياسية التي تناولها الفيلم مباشرة، أو مواربة بالإسقاط على الواقع الاجتماعي لسكان «عمارة» ذات الرمزية الواضحة للإطار الواسع الذي يجمع الشعب المصري. لكن مسكا خفيفا لجميل خطوط الرواية في الأصل يتضح معه أن الكاتب قد أطلق النار في كل اتجاه؛ فإن كان هناك من قد أخذوا عليه التقاده للثورة فإنه قد نفذ، بالمقابل، ملفات بالغة الفساد في الحقيقتين التاليتين، والأخيرة هي التي

نادر نسيبي

أجازت الفيلم، ومن قبل الرواية دون تحفظ واحد ولا يمكن هنا إلا التوقف عند تطرق الفيلم إلى قضية الإرهاب. فهي إن دأب في كثير من الأعمال الدرامية والسينمائية دراما موجهة، تموزها الكثير من وسائل الإقناع والتأثير المصاد... إلا أنها تشكلت في «عمارة يعقوبيان» نموذجاً واقعياً من خلال الشاب «طه الشاذلي» الذي يراه يسير غير مختار لطريق الإرهاب في ظروف اجتماعية وسياسية معاكسة لقدراته وأحلامه... تتنحى الفيلم تلك المرحلة في حياته المضنية إلى الهلاك بحراً كان يخشى من قبل الاقتراب منها كما لو كانت اسلاكاً شائكة..!

ويبقى النقد الأخلاقي الذي جاء مسبقاً منذ لحظة الإعلان عن تحويل الرواية الأكثر انتشاراً في الوطن العربي إلى فيلم سينمائي، يعد الأضخم إنتاجاً... ووثيق الارتباط بما أصاب البنية الاجتماعية العربية من انخراط إلى ظلمة أخذت تتشكل غيوماً ملامسة لسطح الأرض، تصعقت على ما تبقى من هواء وضوء... قد لا يكفي إنتاج فيلمين آخرين..!

وقد تسبب خروج الفيلم خفيماً من الجوائز في المهرجانات العالمية التي شارك فيها، بتقديرة تلك الانتقادات التي رأت فيه فيلماً موجهاً ناحية «تفوية» شعور الإنسان العربي بالإحباط والهوانة، بالنظر إلى واقعيته القاسية التي لا ترتفع لتستر عورة..

إلا أن توصيفاً عابراً من زفي كل تلك السياقات الهجومية يؤثر إلى شيء من الأسباب الحقيقية لذلك «الفشل» غير المنقص من زيادة الفيلم الذي جاء وسط خراب ضاحك راكمته سينما الشباب منذ منتصف التسعينيات... والتوصيف يرى أن «يعقوبيان» أقرب إلى هوية شخصية لوطان مصري يتواطأ الجميع، فهما على رموزها البسيطة، وأبعد من أن يكون جوار سفر بدلالات ولغة عالمية مشتركة. ولعل هذا بعض الحقيقة!

ويبقى من المضي أن يتم خلال ثلاث سنوات فقط إنتاج فيلمين عربيين على نحو «عمارة يعقوبيان» و«باب الشمع». ويبقى الانتظار صعباً لفيلمين آخرين. ربما تكون السيدة الطاعنة في السن قد توفيت، لكن ذهنية النقد بالحجارة تنمو وتجدد في الموت!

© كاتب وصحافي أدبي

مساحة
للأمل



حدود هذا التعامل، فهي تفتح على التابو (الديني، والاجتماعي، والسياسي)، فـ«المودة إلى التراث في حياتنا المعاصرة هي جزء من عملية الدفاع عن الذات، وهي عملية مشروعة تشترك فيها جميع شعوب الأرض. يبقى بعد ذلك كيفية التعامل مع التراث في هذه المودة إليه، و«حدود توظيفه»^(١)، لذا يحفر النص في البنية الثقافية، لإنتقال الراهن من الهم الذي يتجلبط فيه، إنه لا يسمى في تشكله السردي إلى ابتداء مرجعية، أو استجلاياها، بل إلى الكشف عنها، حيث هي موجودة، وبعد الكشف من أهم الأدوار المنوطة بالفن الروائي، لأنه أحد الأدوات الإجرائية للمعرفة، «إن أية واقعة من وقائع الحياة التي تبدو للوهلة الأولى غير سامعة، وغير ذات شأن، يمكن أن تجد فيها عين الفنان النمادة عمقا وغنى عظيمين، والمشكلة كلها هي في أن تتوافر للفنان هذه العين البصيرة»^(٢)، وللك العين البصيرة هي الوعي الفردي الذي يتميز به المبدع، والذي لابد من أن يتجاوز وعي الجماعة، لكن هذا لا يعني أنه منفصل عنها، إذ «ينضو الخاص بحياة الحس العام، ويعيش العام في حياة الخاص»^(٣)، لذا عكف الروائي على المثقوب من هذه المرجعية، ليكون واقع النص، هذه الواقع، في نظر الروائي هو المجهول، هو المحجوب، هو الوحيد الذي تتوحيب رؤيته^(٤).

لقد تم تقسيم هذه المرجعية في جزئها المشرق، من حيث استقصاءاتها التابو الديني، والسياسي، والاجتماعي، ومن حيث تدوين ثقافة العامة، فاطلوس إلى نشر الخطاب المرفهاني القائم على التصوف، وقد شكل ذلك كله الهامش من ثقافتنا العربية الإسلامية، ثم صار من اللا مفكر فيه، لأميابه تعود إلى السياسي الثقافي، تتلمذ بتكوين السلطة، وتقنين الفكر كي لا يطمع نحو الحرية، ومن وجهة نظر أخرى لعدم تفريق الجماعة، والسطح في التفاسير، ووقوفها في أيدي السفهاء، والجهلة، فتنتن الأمة، وتقصد العقيدة، بتفسير الأمور بما يتفق وأهواء العامة.

يحي هذا الخطاب خطاب الخاصة، وظل يدور ما يزيد على عشرة قرون في الظل، وفي مجالس معينة، ليقوم نض «باب الحيرة» بتحويله إلى متن روائي، يبدأ بالأعزاف بتمايز مستويات الخطاب هذه، مفرقا بين خطابي العلاقة والخاصة، كما يبين من النص الآتي:

«أغفر لي يا رب ما سيظهر للعوام من هذا الكلام، من أضيال وزندقات، وأحيايل ولعنات، سامعهم على تفرقه بيدا، عنك في مدارات الحيرة، بين الشرائع والنيانئات، والسنان والعبادات»^(٥).

مكالمة التراث رؤية ثقافية:

إن «التراث بالنسبة إلينا، كما هو بالنسبة إلى جميع شعوب الأرض، عنصر ضروري في مواجهة تحديات الآخر من جهة، وفي إعادة

باب الحيرة (١)

الإشراف الثقافي في النص الروائي

سهلا المعيلي *

نص القسي باب الحيرة



التكوين الثقافي للنص:

تمتد قدرة الإنسان على إنتاج الثقافة أهم خاصية تميزه من باقي المخلوقات^(١)، إلا أن قدرته على ممارسة الثقافة، بصياغة وجهها الأنثروبولوجي جمالياً هو ما يميز المبدع من غيره من أفراد الجنس البشري. وقد عمد مبدعي القسي، في نض النص الروائي «باب الحيرة»، إلى ممارسة الثقافة المرفعية الإسلامية، وتحويل وجهها الأنثروبولوجي الذي ينطوي في حد ذاته على تفاصيل جمالية، إلى حالة جمالية مجالها النص الروائي، لذا هُتبه بمتاز بالإبداع وفاقا لمقولة الأنثروبولوجية السابقة.

يشكل نض «باب الحيرة» على مكونات الثقافة، التي لا بد من التماس معها بوصفها أساساً متداخلة^(٢)، وهي:

- منظومات التفكير والتلمات وتضمن مجموع التصورات والرموز التي يستعملها الأحرار والمجموعات داخل ثقافة معينة لتتفرغ على انقسام وإلى مضامين مضما، وإلى العالم الذي من حولهم، والتي يوظفونها بالتالي في إنتاج المعرفة وإحصاها.
- منظومات المعايير وتشمل كل ما يتعلق بالقيم الأخلاقية والدينية والجمالية التي يستند عليها الناس داخل ثقافة معينة في الحكم على الأفعال والسلوك.

- منظومات التعبير وتشمل الكيفيات المادية والصورية (المرئية) التي يتم بها الإفصاح عن التصورات والقيم والتعبير عن الإحساسات والأفكار.

- منظومات العمل وتشمل الوسائط التقنية التي تمكن من السيطرة بصورة ملائمة بدرجة ما على الوسط الذي يعيش

فيه الناس داخل ثقافة معينة. يعملي نض «باب الحيرة» من شأن منظومات التفكير والتلمات، بل يمتعا فضيئة الأساس، من حيث جنوبه نحو الهجور منها، الذي عمل على تهميشه تاريخياً، حتى صار من اللا مفكر فيه، فاعاد للنض توظيفه لطرح الأسئلة الأرية لدى الإنسان، وتحفيز البحث عن حلول من خلال معطيات هذا اللا مفكر فيه، الذي يمكن أن تكشف في ضوئه الكثير من زيف الحق، والكشف عما تمويه الثقافة الرسمية من أكاذيب وضلالات^(٣).

مفر في البنية الثقافية العربية الإسلامية: تعامل نض «باب الحيرة» لـ يعي القيسي، مع التراث بتقنية الحاككة، أما

بناء الذات المعاصرة من جهة أخرى^(١٠)، لذا يعود الخطاب الفيلسوفي في مرجعيتي، ليتطوّر في هذا النشأ بعد إفلاس الإيديولوجيات المستوردة، ويعد فشل ثقافة التّاريخيّة، أي الثقافة الرسمية، في تجميع الناس حولها، لأنّها تتناقض مع مفردات الفكر العربيّ الإسلاميّ في الجبال، والشرق، والمعرفة، تلك المفردات المتعدّدة في علاقتها بعضها ببعضها الآخر، والمتعدّدة في مستوياتها، ولكن باتجاه الواحدية التي تتشكل المحور الأساس في الفكر العربيّ الإسلاميّ، في حين تقرض ثقافة المتمدّن وأحدثها بانتفاء شكلها إلى المرجعية، ومن هنا يكون التصارب بين خطابي المتمدّن والهائل، إلا لا مجال في الحياة لأكثر من أحادية واحدة، فلو كان فيها الهتان لفسدا.

ينفض نضج باب الحيرة الفيلسوف عن هذا الجزء المنقوش من التراث، من أجل خلاصه ينسجم مع المرجعية، ويكون منها، لا دخيلاً عليها، ويعرب بين النضج بأبعاده إلى مغرب الوطن العربيّ، فيقرض نعمت الفلسفة، وطق الفكر العربيّ الإسلاميّ بأسئلته الشائكة، مقارناً التناوب، بعيداً عن قبضة السلطة الرسمية في المشرق إلى حدّ ما، لكنّ أسئلة الراهن: والمكان الشرقيّ الذي يعقله الأبدن نموذجاً لكل بلد عربيّ مشرقيّ في الماضي والحاضر، تجد مكانها في السرد، عبر التاريخ والجغرافيا العربيّين، بما يمكن تسميته القضية الواحدة التي توثّق علاقة الرجل العربيّ بالمرأة العربية، كما يبدو في حديث «قيس» عن سميدة:

ممرّرة أتخيلها من المناضلات المسترجعات، وزيّماً تبدو في وقت آخر عروبة مفرقة، سلبية قبائليّ بني هلال التي اجتاحت المغرب الأكبر ذات زمن غابر، وثورة حاملة، تؤدّ لو تحمل السلاح وتقاتل المحتلّين من الإسكندرية إلى سبتة ومليلة، مروياً بفلسطين^(١١).

يمكن أن نعدّ العلاقة بين المشرق والمغرب، ممثلة بالعلاقة بين الأردن وتونس، والتي تقضي إلى وحدة قضية الحيرة في المكانين والزمانين، شكلاً من توبولوجيا الجزء إلى جزء، وهذا ما يشكل جزءاً من ضرورة النضج الذي يجعلنا نستعيد المكان والأحلام، ونصنع سطر الفكر العربيّ موضوعاً عن تضاعفه اليوم، ذاباً وظليّة الفكر الكبرى في أن يجعلنا نستعيد صفات أحلامنا، فاليوم والآن ولدنا فيه هو أكثر من مجرد نصعيد لما، هو نصعيد لأحلام كذا^(١٢).

يطرح النشأ الإشكاليّات الوجوديّة الأوتية على شكل ثنائيات: الفلق والظلمانية، الإيمان والإحاد، الجبل والمعرفة، الضياع والوصول، الحيرة واليقين، ويضع بموازاتها الثنائيات الراهنة: الحرب والسلام، الانتماء والخيانة، السلطة والمقتض، جنباً إلى جنب مع الأعراس المستعرة في الرواية، مثل الحب، والضيق، والافتراب، ويقدم النشأ الحلول على طريقة الفلسفة العرب المسلمين في

السيرة على درب المعرفة، والتي تبدأ بمعرفة الذات، وتنتهي بمعرفة الخالق.

يشكّل «قيس حوران» للشرقي، وهاديا الزاهري، المقاربة محور النشأ الذي هو رحلة في معرفة النفس لذاتها، تتكاثف خلالها الملائكة والألم في سبيل هذه المعرفة، ويستمر الصراع بين الشك والتّيقن، فتبدو الرؤية محاكية لهذا الجزء من التراث العربيّ الإسلاميّ، الذي يشكل مرجعية النشأ بتجليات راهنة.

في مرجعية الرؤية الثنائية: النشأ، والمرنة

تبقى مقاربة باب الحيرة سطحيّة ما لم يتمّ جلاء الرؤية التي صدرت عنها، والتي تعود إلى بنية الفكر العربيّ الإسلاميّ، والتي تبديها تظاهرات لافسطة في العشق، والجمال، والمعرفة، فأبو حيان التوحيدي يقول:

«زعمت الحكماء على ما أوجبه آرائها وديانها أنّ من الوحي القديم التّألّل من الله قولاً للإنسان: اصرف نفسك، فإن عرفتها عرفت الأشياء كلها، وهذا قول لا شيء أقصر منه لفظاً ولا أطول منه فائدة ومعنى^(١٣)».

يمكن القول إنّ الروائيّ «يحيى القيس» احتاج إلى كتابة رواية كاملة يوصفها مرحلة من معرفة النفس، في حين احتاج الروائيّ/البلبل «قيس حوران» المخلول ٩٩ باباً كجزء من الرحلة لمعرفة نفسه.

تتعلق نظرية المعرفة عند «التوحيدي» من معرفة الوجود الصغير الذي هو النفس الإنسانية، للوصول إلى معرفة العالم الكبير الذي هو الكون بجمع مفرداته، وترمي العلاقة بين هاتين الممرقتين إلى معرفة موجد المخلين لا وهو ذات الإلهيّة^(١٤)، و يسير السرد بالتّشّ ضمن هذه الرؤية:

«أحسست بالجموع الأزلّيّ للمعرفة، وبالعش الذي لا ينتهي... قلت لي مرّة: أنت لا تعرف نفسك بعد، فكيف تتأمل عن ريك وما ينبغي لك، ألم تقرا في المخطوط أن من عرف نفسه عرف ربه، ولكنّي وأصليت قراماتي فيه دون كل حتّى بدأت إشارات فتفتح عليّ...»^(١٥)، فينطلق الروائيّ/البلبل إلى معرفة العالم بولوج الأبواب، بحثاً عن الباب المثاليّ، يدلّه الدالّ في النهاية إلى نفسه، فتعود به الرحلة لثنائية إليها، إذا عرفها فسيعرف الأشياء كلها ليمثل الذات الإلهيّة المصدر الذي فاضت عنه، ألا وهو الحق تعالى وأجب الوجود^(١٦).

تتمّ هذه المعرفة بالعشق، ضمن الرؤية ذاتها، والمرجعية الثقافيّة ذاتها، وتحضر الحارة في النشأ، بوصفها مشقاً أوليّاً، ودليلاً للمعرفة، التي من أجلها لا يتمّ التواصل الكامل بين «قيس» و«سميدة»، على الرغم من اللقاء الجسديّ، في حين يتمّ بينه وبين هاديا، التي تولّج أبواب المعرفة.

يمكن إيضاح ماهيّة العشق في المرجعية

التي ينطلق منها النشأ، من خلال النشأ الآتي:

«لا جرم أنّ حبّ الله لخلقاته هو الذي أوجدها، وليس كل واحد منها، كلّ حسب إمكانيّته واستعداده وماهيّته المتفاوتة، لبأس الوجود والبقاء، ويوصف كلّاً منها بصفاته حسب ما يقتضيه معه، إنّ هذا هو الحبّ الذي أعطى العالم كيانه وبقائه، ويجتمع، بعدما بالأفلاك ومروّراً بالأرض والنّزرة إلى الدّرة، وجعلها كلها موجودات تتحرّك نحوه وتشقّ طريقها إليه، وكذا حال حياتنا ومعيشتنا في حركتنا نحو الله، فهي تفضي قدماً في ذلك بواسطة ذلك الحب والعشق الذي أوجده الله عزّ وجلّ بالخلقة والقطرة، وعلى هذا فإنّ كل موجود من الموجودات الإنسانيّة يجد طريقه إلى الاستمرار لبأس حياته ويقائه على أساس وأصل ذلك الحبّ المحبوب، وهكذا يستمدّ قانون التجاذب (للمحبوب) الانجذاب استمراريّته في جميع الطوليات السّفيّة (الدنيا) والمواليّ العلوية. إنّ هذا التجاذب المنقش في كل موجود ويشكّل معيّن، هو السبب في تكوين وإنشاء تلك الحركة المتجهة نحو المبدأ الأعلى سبب ومصدر ومصارح مباينة، وهو العشق الذي يربط الحبّ الذي يدفع بجميع الماشقين إلى التحرك باتجاه ذلك المحبوب، والذي يتحرّك باتجاه ذلك المحبوب، والذي يدفع بجميع الماشقين إلى التحرك باتجاه ذلك المحبوب، من دون حجاب، أو من وراء حجاب إلى ذات الحقّ، وكلّ ما في الأمر أنّ الموجودات الضمنية والمباينات السّفيّة تتحرّض خلال سببها لتأثير شديد من قبل قوى أشدّ منها نظراً لصفة المحبوبة الموجودة في وجودها، وهو ما يتسبّب في فشلها هناك، ولبقاً للقاعدة الفارقة: (الأقرب فالأقرب) فإنّ أيّ موجود عالٍ هو غاية السور عند الوجود والمطلوب الأدنى منه، حتّى يصل إلى ذات الحقّ والمصدر المطلق، والذي هو الموجود الأوّل العظيم اللّا متناهي في عالم الموالم، حيث يفنى فيه وتتحقّق عند ذلك عملية التّحاب والتّعلق بين الحقّ بسبعته وتعالى وبين ذلك الوجود^(١٧)».

تبدو «سميدة» غير مؤقّلة وجودياً لتكون دليل «قيس» في رحلة المعرفة، كما يتبيّن من وصفها:

«كنت معجبةً بفكر الطاهر حدّاد حول حريّة أكسرة، وكيف ناصرها، وهو شيخ زبون في ذلك الزمن المبكر من العشرينات، وواقعة تحت سطوة أفكار نيتشه الوجوديّة، وتطبيقات ماركس المادية، كنت قلقة ومقلقة معاً، مرّرت كتب الفلسفة نصف طمانينتك، وعصفت باليافقيّ حسابيّتك المفرطة، وذهلت تجاه الناس والمال^(١٨)».

تتوقّف رغبة «قيس» في «سميدة» عند حصول الجسد الطيّب، من دون نجاح في الوصول إلى ذاك وراء العين: «أفترى الآن أكثر، ودعيني أجوس مجاهلك، يا للفرقة



العالم الأكبر

تبدو سيطرة رؤية الراوي الذاتية ببقائها حتى النهاية، إذ تقتضي رؤية مسيطرة مع مرجعياتها المنطوقية، كما تتجسد رؤية «هاديا» الطوبوقية التي يستحضرها وقت بشاء، فهو يتبعها وهما، وتتبعه سردياً، إذ تخضع لما يقوله وما يفكر.

يشرح الراوي بهذه الرؤية الشعرية الماضي والحاضر، والمشرق والمغرب، وكتب الأقدمين، وممارساتهم المعلقة بالماورائيات، وحيث يقسم النص في رؤيته الثقافية الوجه الأندروبولوجي للثقافة جمالياً، فهو في رؤيته السردية يوظف جماليات الثقافة، بتقنيين سرديتين، هما:

1- استحضار النصوص الغائبة التي تصنع الجزء الأكبر من شعرية النص.

2- محاكاة لغة الأقدمين.

وتخلق هاتان التقنيات، حالة التوسلجيا، بين الماضي ولغوي الحاضر تأليفاً، إذ يهاكي الراوي الحاضر العربي، بتأصيله القلمية في فلسطين والعراق من خلال الماضي، وذلك في السياق السردية ذاته، وضمن الرؤية التي تتلخص من مفهومات الكشف والبرقية، التي تمتد جزءاً من منظومات التعبير في هذه المرجعية، وذلك كما يحكي «قهر» عن رؤياه، تاركاً تعبيرها للمتلقي في النص الآتي:

«رايت شارل الخامس ملك أسبانيا
ومعه مئة ألف مقاتل قد نزل بأسطول
عظيم في حقل السواد، قد رجع على
توسل فاسطيانا بالقتل والدم والنهب،
آه لو رأيت خيله مربوطة بأعمدة جامع
الزيتونة، وروها يدنس المخطوطات الممزقة
والجلدات التي بقيت بعيدة عن الحرق
والتمزيق، ولم تسلم المصاحف من ضربات
السيوف وعلقات الرماح، فما بالك بالبرش
حتى أنهم يتبشوا ضريح سيدي معز وعلاؤ
فيه فساداً...»^(٢٢)

يبدو الخزن الثقافي في النص لافتاً، سواء أكان بحضور النصوص الغائبة، التقنية منها خاصة، أم بمحاكاتها، أم بتدويرها نصوصاً خاضرة.

يمتدعي «سباب النصوص» المتضمنة، والشعر، وكتب التراث التي دخل سياق الإيروغرافيك، مثل «الروض العاطر في نزهة الخاطر» للشيخ النفراني، و«قطب السمر» في أوصاف الخمرة، ولأين أبي إسحق الرقيق النديم، والإمامة والمؤانسة في أحيان التوحيد، كما يستدعي الرسائل ذات المقولات المصطنعة، مثل «رسالة العشق» لأين سينا، والإشارات الإلهامية للتوحيدي، لكن الأكثر لفتاً للباحث هو استعانة تلك المعونات بالقول والمغني، والجمهر أكثر منها بالألفاظ، ولإتبعيات اللغوية، ويمكن نتيجة ذلك القول بأن النص الثقافي الذي تتناول عليه ثقافة ما، وذلك على طريقة الجملة الثقافية^(٢٣) التي يعول عليها في

التي رايت على قلب، وكما لو أنشئ في كهف عميق سد باب، رأيت من ظمعتي شيئاً مثل الشعاع، ورايتك يا هاديا تلتين ويدك شعبة، وأنت تقولين لي: قيس نعال مبي، أن أوان الخروج^(٢٤).

كتب النص في ظل تلك الرؤية، إذ يبعث «قهر» عن الباب المشع، ووراء الحقيقة المعلقة، عبر المشق، الذي يتمثل بمشقة لـ «مسيدة الأشد ندوية»، ثم لـ «هاديا» الملؤل الأعلى التي تقوده إلى المخطوط الذي يولجه أبواب المعرفة، وفيها من الكتلقات الأندى فالأعلى إلى الباب للثة الذي يميننا إلى الذات، كما يبين القبروس الآتي.

«قلت لها - كاتني أعرقك من قبل، أنت هاديا أو مسيدة أو كاتك فاطمة أي؟»

- أنا هي ما تراني أنت... إن لي تسعة وتسعين باباً، من دخلها فقد عرفك، وقلت أمامه قد جهل... وقلت كلما بيوت تفتتح أمامي الأبواب واحداً واحداً، وكل باب يسلمني للأخر، فشملت من الباب الأول، فإذا خلفه وصيفة جمالها يبرر قفلات، مرحباً بك في ضمامات التكوين... ثم دخل باب الخلق... فافتتح أمامي عنده باب متع الطعنة والأشربة... فافتتح لي باب متع الصماع... ووجدتني في باب الزينة والنهب... ثم قادتني حسدي إلى أبواب عظيمة تمنح خلفها أسرار العلوم والحكمة والفلسفة والأداب...»^(٢٥)

الرؤية السردية:

كان «مهنري جسم» يصدر على وجود خمسة ملايين طريقة لأداء هشة ما... لكل منها ترتيبها الخاص لتقديم الأفكار الرئيسية وزاوية الرؤية الخاصة بها، وبالتالي تأشيرها القوي في القارئ^(٢٦). وقد اختار مهنري القيسي من خمسة الملايين طريقة هذه رؤيته السردية، التي تجعل خيوط قصته تتشابك بطريقة تبرز حالة الألم والمذاب في رحلة البحث عن المعرفة، ينتشر الذات، من خلال سيطرتها على رؤيات الآخرين، وحيث أن السرد هو كلام الراوي أو السارد الذي يوجهه للمتلقي، فإن الإحالة الواضحة على السارد، تجعله سرداً ذاتياً.

لاتتأخر رواية القرن الحادي والعشرين على أجل ديمقراطية السرد، فتغيب المبدع، الذي نادت به النظريات النقدية حد التطرف، وتغيب الإنسان عموماً في سبيل العقائد، والإيديولوجيات، والأشياء، بل المبدع في رغبة مضمومة ليعود من جديد، بذاته الإنسانية التي هي جزء من ذوات الآخرين، ويكثله الإبداعية التي يتقذر بها من الآخرين لذا يصدر النص عن رؤية سردية ذاتية، أو شعرية، بالاتساق مع المرجعية الفكرية التي مصدر عنها، والتي تعود به دائماً إلى الذات، الذي تتلخص العلاقة بينها وبين العالم بالبيت الشعري الذي يقول:

وتزعم أنك جرم صغير وفيك انطوى

المفكرة، وهي تقوم من جسمنا... كم يدوت شهوة وأنت تكشفين لي عن جسد ريان بمرامع فاتنة، وتزدناخ من الاستواء... وما أنت تتدبين عارية من كل ما يكر مزاجك، نصدع مما إلى مقامات الذقة، تتدبرين دون ندم عن عذبتك التي أطاح بها صديقك الأبرار ذات ليلة بموافقتك^(٢٧).

ووفقاً للمرجعية، فإن المشق لم يتحقق بشكله الكامل، لتتج الرحلة باتجاه المعرفة، إذ «التفاني بالأطراف والنهايات لا يشفي عيلاً لطالب وصال، ولا يروى غليله... كما يقول ابن سينا،

اعانها والنفس بعد مشقة إليها، وهل بعد العناء تمانى والتفانها كي تولى حراتي فيزبد ما ألقى من الهيجان كأن فؤادي ليس يشفي غليله

سوي أن نرى الوحان يمتدحان والسبب في ذلك أن المصوب في الحقيقة ليس هو المعلم ولا اللع ولا شيء في البين، بل ولا يوجد في عالم الأجسام ما تشبه النفس وتوهو، بل صورة روحانية موجودة في غير هذا العالم^(٢٨).

لذا تتلاقى «مسيدة» وتضمر «هاديا» المؤلفة وجدياً لتكون دليل «قهر» في رحلة المعرفة، إذ يراها الأطلشان، والبراه من فوضى المرجعيات:

«أنا سائلة الأولياء، لعنت ملك يا قهر، لم يندف السهم إلى أفكارك قط، كنت أشعر بأنني محروسة من قوى خفية طيبة تلاحقني كلتي منذ أول السبا^(٢٩).

يتمتدح منذ أن صارت في ضبابيات الحيرة، والتضليلات بين الشك واليقين، مفتحة «هاديا» واصفاً حالة الأطلشان الكاذب الذي وصل إليه بالإشراق على غرار الإشراق المرفق الذي يجعل للمختارين لحظة الوصل والوصول، ثم يكشف زيف يتيه، فيعود ليبحث عن «هاديا».

مثل العلق مرت على أيام غيالك يا هاديا، كان يلزمني القليل من طمانينتك حتى أتوان^(٣٠).

معرفة جعلتها عن قلبي الوجودي أو تبدلنا في الماصفة بين الإلهاد والإيمان... حدثت هاديا عن عوالم الصنيرة التي كبرت، وعن تلك الأفكار التي تسربت عبر الكتب والفتايات فيما بعد، فاجتاحت كباكي، وجعلت استهتفت ذات صباح، وقد أشرق قلبها بالخوا، استقرت هاديا ومغني ذلك الإشراق، وحرت كيف أشرح لأمرأة تقرة مثلاً تلك الحالة التي استيقظت عليها بالاضيق، وقد تخلعت من عيه عظم، فلا تحلب ولا حساب بعد اليوم... كان خواء غريباً، شيء يشبه القدر، وأنا هي مهت الروح، وسعد أواجه العالم، لا إله معي يحميني، ولا رسل يشعرون لي، وضيت بأن أخوض ميلاكي وجدداً مثل دون كيشوت، بقيت زمناً في ذلك المقام، حتى علت الشفران من جناحيه تضرن تلك الحجب

التدقيق الشفاف، فمثلاً: عبارته «من استعمل الشيء قبل أوله، عوبب بصرامته» (٢٧)، تحيل على سورة الكهف: «قال ألم أقل له إنك لن تستعملني معي مبصراً» (٢٨)، وعلى معقبة طرفة؛ «ستدعي لك الأيام ما كنت جاهلاً». يمكن توسيع إطار المعنى الشفافي الخاص الذي تكلف عليه، نحو المعنى الشفافي العامي، والذي يضمُّ المقولات المشتركة بين أكثر من ثقافة، ونكتفه مع كل منها وذلك منظورهما الفكري التي تربط في ضوئها المقولات المتشعبة بعضها مع بعضها الآخر، وبالتالي تميز آخر يضمه الروائي على هذه المقولة المشتركة، وذلك بالخضاعة لرواية السردية المنسقة مع رؤيته المرجعية، إذ إنَّ للرؤية أهمية ما بعدها أهمية، فهي الأدب لا تكون أبداً بإزاء أحداث أو وقائع خام، وأما أحداث تقدم لنا على نحو معين، فبرؤيتان مختلفتان لواضحة واحدة تجعلان منها واغنتين متمايزتين (٢٩).

معالجة ثقافية بين الذات والأخر:

باتي هذا النص كاسراً للحالة الجليقية بين فن الرواية الغربي في نظريته، وبيانه، وبين نظرية المعرفة في الفكر العربي الإسلامي، إذ يتبين منه أن إشكالية الإنسان في الحياة كما تبدو في الفكر العربي الإسلامي، هي الحالة الشمولية لإشكالية البطل الروائي في العصر الحديث، وأن معاناة البطل الروائي للوصول إلى ميثاقه المعرفي التوسعي في الرواية، باعتبار أن الرواية بحث عن فهم أصيلة في عالم متدهور (٣٠)، هي جزء من معاناة الإنسان من أجل المعرفة الشاملة، وذروتها الذات الإلهية.

تجلى المقولة الرئيسية لنظرية الرواية، في أن النصَّ الروائي تدوير عن حالة الانتعاش الذي لا يمكن وصله بين البطل والعالم (٣١)، في دياب الحيرة يكون البطل الروائي فرداً إشكالياً يبحث عن اليقين، وقد هائى عذابات الرحلة من أجله، وحل تسمية جديدة، وبذلك تستمر حالة الانتعاش بينه وبين العالم، لا يمكن وصل هذا الانتعاش إلا بالوصول إلى الذات الإلهية في الفكر العربي الإسلامي، وهذا يحصل للصورة فقط، في حين لا يوصل هذا الانتعاش نظرية الرواية، التي وضعت من أجل الإنسان المأمور، المتأدي، اليقيني، لا الأسطوري، أو الكامل، وهنا تكمن الصعالية بين نظرية الرواية ونظرية المعرفة في الفكر العربي الإسلامي في هذا النص، يعود البطل إلى نقطة الصفر بطريقة بيزنطية، ليعود بعد كل بحث إنساناً معاصراً، غايته المعرفة التي تمكن في الطريق إليها، وفي ممارسة الحياة اليومية بتناميها، وإلحاحها، بالمتكثفين بظلمهم، والذين يمكنهم تسميتهم بالمتكثفين المسلمين، مثل «مسيدة» هؤلاء لا يصلحون للبطولة، وهم لا يصلحون للبطولة أيضاً، بل «هاري» و«هم لا تتحول المماناة إلى امتلاك جمالي، للعالم، يتجلى في الرواية عموماً، وفي نص «دياب الحيرة» خصوصاً.

الشفافية، بحضور الافتباسات، إلا أنها لغة مبتدعة من قبل الروائي، يصاحي فيها لغة الأقدمين محاكاة، لا اقتباساً، ليضمن انسجام القول والمعنى والزمان معاً، فيحكم عملية الإيهام، فيضمن استعلاء المتلقي للنص،... ولكي أؤكد بيزني من ظلم الكفر والإلحاد وتهتك الذي خطته في القالب الصالح يد الكاتب الطالع، بأحرف لها ظل السموم المهلكة، وأعجب أشدَّ العجب ممَّا قرأت فيه أيضاً من درجات الإيمان والزهد والإحسان، ممَّا ينال به المرء رضا الرحمن، وموئل الجنان...» (٣٢).

أكاديمية سوزنة

الشفافية، فمثلاً: عبارته «من استعمل الشيء قبل أوله، عوبب بصرامته» (٢٧)، تحيل على سورة الكهف: «قال ألم أقل له إنك لن تستعملني معي مبصراً» (٢٨)، وعلى معقبة طرفة؛ «ستدعي لك الأيام ما كنت جاهلاً». يمكن توسيع إطار المعنى الشفافي الخاص الذي تكلف عليه، نحو المعنى الشفافي العامي، والذي يضمُّ المقولات المشتركة بين أكثر من ثقافة، ونكتفه مع كل منها وذلك منظورهما الفكري التي تربط في ضوئها المقولات المتشعبة بعضها مع بعضها الآخر، وبالتالي تميز آخر يضمه الروائي على هذه المقولة المشتركة، وذلك بالخضاعة لرواية السردية المنسقة مع رؤيته المرجعية، إذ إنَّ للرؤية أهمية ما بعدها أهمية، فهي الأدب لا تكون أبداً بإزاء أحداث أو وقائع خام، وأما أحداث تقدم لنا على نحو معين، فبرؤيتان مختلفتان لواضحة واحدة تجعلان منها واغنتين متمايزتين (٢٩).

باتي هذا النص كاسراً للحالة الجليقية بين فن الرواية الغربي في نظريته، وبيانه، وبين نظرية المعرفة في الفكر العربي الإسلامي، إذ يتبين منه أن إشكالية الإنسان في الحياة كما تبدو في الفكر العربي الإسلامي، هي الحالة الشمولية لإشكالية البطل الروائي في العصر الحديث، وأن معاناة البطل الروائي للوصول إلى ميثاقه المعرفي التوسعي في الرواية، باعتبار أن الرواية بحث عن فهم أصيلة في عالم متدهور (٣٠)، هي جزء من معاناة الإنسان من أجل المعرفة الشاملة، وذروتها الذات الإلهية.

تجلى المقولة الرئيسية لنظرية الرواية، في أن النصَّ الروائي تدوير عن حالة الانتعاش الذي لا يمكن وصله بين البطل والعالم (٣١)، في دياب الحيرة يكون البطل الروائي فرداً إشكالياً يبحث عن اليقين، وقد هائى عذابات الرحلة من أجله، وحل تسمية جديدة، وبذلك تستمر حالة الانتعاش بينه وبين العالم، لا يمكن وصل هذا الانتعاش إلا بالوصول إلى الذات الإلهية في الفكر العربي الإسلامي، وهذا يحصل للصورة فقط، في حين لا يوصل هذا الانتعاش نظرية الرواية، التي وضعت من أجل الإنسان المأمور، المتأدي، اليقيني، لا الأسطوري، أو الكامل، وهنا تكمن الصعالية بين نظرية الرواية ونظرية المعرفة في الفكر العربي الإسلامي في هذا النص، يعود البطل إلى نقطة الصفر بطريقة بيزنطية، ليعود بعد كل بحث إنساناً معاصراً، غايته المعرفة التي تمكن في الطريق إليها، وفي ممارسة الحياة اليومية بتناميها، وإلحاحها، بالمتكثفين بظلمهم، والذين يمكنهم تسميتهم بالمتكثفين المسلمين، مثل «مسيدة» هؤلاء لا يصلحون للبطولة، وهم لا يصلحون للبطولة أيضاً، بل «هاري» و«هم لا تتحول المماناة إلى امتلاك جمالي، للعالم، يتجلى في الرواية عموماً، وفي نص «دياب الحيرة» خصوصاً.

أكاديمية سوزنة

- ١- جاسي، وليد، «دياب الحيرة» في ضوء النقد الأدبي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩، ص ١٠.
- ٢- عبد الحليم محمد، «الرواية العربية في القرن العشرين»، ص ٢٠.
- ٣- جاسي، وليد، «دياب الحيرة» في ضوء النقد الأدبي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩، ص ١٠.
- ٤- جاسي، وليد، «دياب الحيرة» في ضوء النقد الأدبي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩، ص ١٠.
- ٥- جاسي، وليد، «دياب الحيرة» في ضوء النقد الأدبي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩، ص ١٠.
- ٦- جاسي، وليد، «دياب الحيرة» في ضوء النقد الأدبي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩، ص ١٠.
- ٧- جاسي، وليد، «دياب الحيرة» في ضوء النقد الأدبي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩، ص ١٠.
- ٨- جاسي، وليد، «دياب الحيرة» في ضوء النقد الأدبي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩، ص ١٠.
- ٩- جاسي، وليد، «دياب الحيرة» في ضوء النقد الأدبي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩، ص ١٠.
- ١٠- جاسي، وليد، «دياب الحيرة» في ضوء النقد الأدبي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩، ص ١٠.
- ١١- جاسي، وليد، «دياب الحيرة» في ضوء النقد الأدبي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩، ص ١٠.
- ١٢- جاسي، وليد، «دياب الحيرة» في ضوء النقد الأدبي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩، ص ١٠.
- ١٣- جاسي، وليد، «دياب الحيرة» في ضوء النقد الأدبي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩، ص ١٠.
- ١٤- جاسي، وليد، «دياب الحيرة» في ضوء النقد الأدبي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩، ص ١٠.
- ١٥- جاسي، وليد، «دياب الحيرة» في ضوء النقد الأدبي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩، ص ١٠.
- ١٦- جاسي، وليد، «دياب الحيرة» في ضوء النقد الأدبي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩، ص ١٠.
- ١٧- جاسي، وليد، «دياب الحيرة» في ضوء النقد الأدبي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩، ص ١٠.
- ١٨- جاسي، وليد، «دياب الحيرة» في ضوء النقد الأدبي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩، ص ١٠.
- ١٩- جاسي، وليد، «دياب الحيرة» في ضوء النقد الأدبي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩، ص ١٠.
- ٢٠- جاسي، وليد، «دياب الحيرة» في ضوء النقد الأدبي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩، ص ١٠.
- ٢١- جاسي، وليد، «دياب الحيرة» في ضوء النقد الأدبي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩، ص ١٠.
- ٢٢- جاسي، وليد، «دياب الحيرة» في ضوء النقد الأدبي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩، ص ١٠.
- ٢٣- جاسي، وليد، «دياب الحيرة» في ضوء النقد الأدبي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩، ص ١٠.
- ٢٤- جاسي، وليد، «دياب الحيرة» في ضوء النقد الأدبي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩، ص ١٠.
- ٢٥- جاسي، وليد، «دياب الحيرة» في ضوء النقد الأدبي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩، ص ١٠.
- ٢٦- جاسي، وليد، «دياب الحيرة» في ضوء النقد الأدبي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩، ص ١٠.
- ٢٧- جاسي، وليد، «دياب الحيرة» في ضوء النقد الأدبي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩، ص ١٠.
- ٢٨- جاسي، وليد، «دياب الحيرة» في ضوء النقد الأدبي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩، ص ١٠.
- ٢٩- جاسي، وليد، «دياب الحيرة» في ضوء النقد الأدبي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩، ص ١٠.
- ٣٠- جاسي، وليد، «دياب الحيرة» في ضوء النقد الأدبي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩، ص ١٠.
- ٣١- جاسي، وليد، «دياب الحيرة» في ضوء النقد الأدبي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩، ص ١٠.
- ٣٢- جاسي، وليد، «دياب الحيرة» في ضوء النقد الأدبي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩، ص ١٠.

في النص

في النص

في النص

في النص

في النص

في النص

في النص

في النص

في النص

في النص

في النص

في النص

في النص

في النص

في النص

في النص

في النص

في النص

في النص

في النص

في النص

في النص

في النص

في النص

في النص

في النص

في النص

في النص

في النص

في النص

في النص

في النص

في النص

في النص

في النص

في النص

في النص

في النص

في النص

في النص

كل محاولة لمعاودتها (معاودة الجاحظ)، ولو قصر الأمر على أخذ أشكاليها «الصادقية» فقط، آيلة إلى الأسون ثم إلى التشوُّه.

أزعم أن كل نص أدبي، مهما تكن علاقته بالجهد الإنساني، هو أصلاً فردي نابع من ذات كاتبة، وهو جماعي، باعتبار تلك الذات جزءاً من كيان تدل عليه علاماته الخارجية: أوتنولوجيا. تتميزه من بقية نصوص «الأخر» إضافته الفكرية والجمالية المرتبطة بتفاصيل الواقع التي لا تراها عين الواقع.

الكتابة، كما الحضارة، تنشأها التفاصيل. يتيح لي هذا أن أعتقد أن خصوصية الرواية الجزائرية في قدرتها على القول بواسطة التفاصيل: تفاصيل المخيلة الجزائرية.

أسأل السعيد بوطاجين: كيف نتحدث عن مخيلة جزائرية *imaginaire algérien*؛ بصفة مخيلة أي أمة هي رصيد تجاري المركبة؟

نحن الكتاب، هل نعرف شيئاً عنها، عن تفاصيلها؟ كيف نتكلم، كيف نسير؟ وهل ما نقوله الرواية الجزائرية نابع من تلك المخيلة ويومد إليها بما فيها لتصوم (الرواية) بذلك في تشكيل وعينا الاجتماعية؟

البس من مهمات البحث الأكاديمي الإحاطة بحدود تلك المخيلة وتكبيك تفاسيها؛ فإن ذلك سيسهل الكتاب أكثر تيقظاً للتأكد على الخصوصية الجماعية كما يتيح للقارئ التقارب من ضرورات الكتابة بإدراك تاريخي.

أرى أن هناك ثلاثة عناصر رئيسية تتضافر في تشكيل ذلك الوعي: التاريخ والسينما والرواية؛ أي الذاكرة والصورة والكلمة. وإن كان المسرح لا يقل أهمية!

إذن، كيف نسم الرواية الجزائرية في ذلك إن ظلت كتابتها مشتبهة بهم مرجع الآخر، عاتمة على سطح البثوث من القول، مشة العمارة، مركبة المني؟

سبق السعيد بوطاجين الاستشرافي إلى طرح سؤال مصير الرواية الجزائرية بعد سنين، ضمن السرديات العربية

والعلاقات التخييرية، إن كان يتبأ بضمور محتمل، نظراً إلى سيطرة المواقبات وتواتر الموضوعات والصيغ الناقلة لها (ص ١٧٩)، فإنه يقترح فتح نقاش تأسيسي حول المعنى والمبنى، أي يهديهما

الفلسفي والجمالي الرواية الجديدة، للبحث بين وفوق ذلك الضمور.

إن كانت الجزائر مبنًى، أي واقعا ماديا وفيزيقيا، فاي معنى يمكن قوله عنه بواسطة السرد غير الناقل، بلغة تكلو لغة ذلك الواقع، مشكلة ملكها الخاصة بواقع متخيل وبمعنى جميل؟

بعيدا عن الجدل... قريبا من الرواية

الطيب السائغ *

سما قرأته، من بين الكتب المتخصصة المصادرة في الجزائر، كتاب السعيد بوطاجين: **السرد وهم المرجع. مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث**، يل هو، في تقديمي، أهم كتاب يتقدم به، في الوقت ذاته، كاتب وباحث وأكاديمي جزائري إلى الرأي العام المتخصص والمهتم؛ لخطورة ما يطرحه حول الرواية الجزائرية الحديثة.

ولا إمكان للقلب. فكذلك اللغة بالنسبة إلى النص؛ والبعث هو في الإجابة عن سؤال السلاط، كذلك وجدنا، كذلك نكون. وكذلك يصير النص الأدبي (الرواية في هذا العصر) الأثر والمرجع مما يلا ثرائف.

فمنعما يتعلق الأمر بآثرنا، نحن الكتاب؛ أتصورنا كلمة ضمن نص كوني من العلامات المتنافسة للنظم، ربما كانت تصومنا هي دلالتها. فالكتاب الراسخين في اللغة هم جميعاً أثر مستمر، ولكثهم مرجع منقطع!

لعل التوهم هو في هذه النقطة التي تصيب بعضنا حين يعتقد سادجا أن المرجع هو ذاك الأثر الناجز في كتاب يتفق شكله؛ غير مدرك مركباته المعقدة المشككة مما هو تاريخي وفلسفي وعقائدي وجمالي ليجتمع ما يتواصل، من بين ما يتواصل به، بالكتاب الروائي المبني على مقاسات هندسية ولغوية مشقرة، ليس من السهل فكها؛ لأنها ليست واقعا عينيا تصيب ولكنها فوق الواقع؛ باعتبارها كتابة أدبية، أرقى فنون الكتابة بعد الشعر.

بعيدا تماما عن بُني إشارة الجدل، فإني أتساءل كيف يُركن المهتمون إلى زاوية تخليهم المؤسف كتابا على درجة عالية من المعطاء العقلي!

هذه رسالة فكرية، بالمعنى المتداول لدى القدامى، محملة من جهد كبير صُرف في معانبات راعن السرد الجزائري، وهو كتاب محمل بمشروع فلسفي حول الكتابة الأدبية في الجزائر؛ ذلك لهذا الإحساس المتوتر بالوجود ككلمة لغوية أصلا. إنه إحساس نابع من نقطتين متناقضتين، ولكن متلازمتين: جدوى الكتابة؛ كعمل أعلى في مراتب الفكر. وعيشة المرجع؛ ما دام أن لا مرجع إلا ما توافره قدرات الكاتب الفنية والمعرفية لحفر أثره.

أطرح على السعيد بوطاجين، هنا، مسألة الأثر: هذا الخيط الممتد بين كل بدء وبين كل توقف، بين السابق وبين اللاحق، بين الله الخالق الأسبق وبين الإنسان السائر إليه أو العائد نحوه، بين كل كتابة سابقة وبين كل تجربة تالية. فليس المرجع سوى الأثر. المرات بالنبية إلى الرجل الأثر، وهو لها المرجع.

يُخلص السعيد بوطاجين في مقدمته. المشروع إلى أن المرجعيات التي تم التأسيس عليها هي أوهام كبيرة، ولكنها ليست أوهاما تستحق الاحترام

تحقق كيانها) باختلافها مع الكيانات
الغريبة التي خلقتها سياقات عينية
مختلفة (ص ٧).
«مسابلات فلسفية حول الاهتمام بالملادة
«الواقعية» ما دام «الأدب فوق الواقع
«الواقعي»، وفوق المرجعية.. الواقع لا
يمثل إلا نسيمة من العمل الأدبي.. (و)
السرد متى استعان بالصورة دخل إلى
العالم التخليقي إلى حقله الخاص به،
(ص ٨).
«وجوب النظر إلى الأخطاء الجماعية
«متخلص النص من وهم المرجع، ومن وهم
الأخر، ومن وهم الذات» (ص ٩).
«التبني إلى المتابع التي يمكن أن
تواجه النص الجزائري الجديد... من
هذه المتابع مدى قدرة هذا الإبداع
على الاستمرارية، على مقاومة المتغيرات
المكثفة...» (ص ٩).

يُخلص السعيد بوطاجين في مقدمته
«المشروع إلى أن المرجعيات التي تم
التأسيس عليها هي أوهام كبيرة، ولكنها
ليست أوهاما تستحق الاحترام لأنها
بنائية في جوهرها، هشّة وطائرة. ولا
يمكن لهذا الوهم الكبير أن يهيم على
التاريخ، والمؤكد أن هناك من أدرك أن ما
كتبه قبل سنين بدأ يفقد وجهه، وهذه
هي المشكلة» (ص ٩).
الحطة الثانية، موضوع: الرواية غدا،
في خاتمة الكتاب:

«وهيما يؤثر قضائيا ذات خطورة؛
لأسبقيتها وصحتها وتأسيسها المؤكدة
من الحقيقة وتلونها للمستولة، أمام
الصمت الذنب الذي يتقاسم تواطؤه
غير الملأ بعض الكتاب المكرمين وكثير
من الأكاديميين لأسباب معروفة، نحن
مستعدون لمناقشتها في إطارها الخاص،
تلك المضامين، لحجمها المرضي
وتساقها العلمي، نقلت من يدتي الإحاطة
بها جميعها؛ يشفع لي لذلك كوني غير
مختصص، ولكني بالقليل أحسن نفسي
منها بما أكثر من غيري؛ لأنها تصيب

الرواية، بهذا المعنى، تخلق الحلم
الافتراضي الذي يدفع بمؤسسه
المتجمع وأفراده نحو تجاوز الرأسمان إلى
المستقبل الذي يبدأ اليوم، دائما.
أمثل الكتابة الروائية، في هذا
المصدر، بماء النهر الذي يتجدد بتدفقه؛
لذلك أجدني أقرب كثيرا من السعيد
بوطاجين في طرحه لموضوعة النوازل
والمنازل والمتنارات والتناقل، وهي فداحات
تصيب الكتابة بالعجز عن تجاوز نفسها،
وتهين للكتاب الوهم بأنه في تناغم
وجودي وفني مع غيره ليكون مثله
في «السرد وهم المرجع، محفلان
نظريتان مهمتان:

الحطة الأولى: المقدمة، التي تقترح
معاني شجاعة جدا؛ منها:
«مفارقة كون النقد الجزائري، أمام
النتج الإبداعي الجزائري الحديث ذي
الشان، يفت «مقتربا»؛ ثلاثة عوامل:
فصور أدواته الإجمالية، فلة المحترفين،
الإحساس العظيم باللا جدوى «في هذه
الأوقات العصبة التي يمر بها البلد
(ص ٩).

واقع كون السرد الجزائري بدأ يأخذ
استقلاليته من المفاهيم الغريبة «مكونا
بذلك عالمه الخاص به... لأن الاستأثار
جوهرية خصوصية إبداعية» (ص ٩).
«حقيقة كون النص الحالي يقدم
سردا، وفوق ذلك «أصبح يتم بمعرفة
السرد وسرد المعرفة» (ص ٩)؛ باعتبار
«معرفة السرد... تمثل الكتابة، وسرد
المعرفة... يحصل على الانفتاح على
النص...» (ص ٩).

«مراجعة النصوص الجزائرية توصل
حتما إلى أنها أدب يحاول باستمرار
التأكد على فداته... وتكمن أهميته في
تقادي المتواليات وفي الهرب من الأشكال
السردية التي جاءت إلينا دون أن تكون
لها مبررات وظيفية متقدمة» (ص ٩).
«على أن ذلك كله يبقى مرتفعا بمدى
قدرة المبدع على تجاوز خطا الركز إلى
الأشكال الغريبة التي لا تتناسب قضاياه
الحقيقية، ولا الفئات التي يخطأها، ولا
الغاري الفرضي...» (ص ٩).

كما ننتزع المقدمة:
«طرحا لوظيفة الكتاب التي صارت،
بعد تلك الوظائف التي أمثلها سياقات
تاريخية وأيديولوجية، الاهتمام بهذا
الوهم الإنساني الخالد» (ص ٩)؛ أي
الواقع المتحول أسطورة، تجاوزا للواقع
الحقيقي العادي، يفرض ذلك «ضرورة
الاهتمام بالسرد من حيث أنه خاصة
فنية تميز الأدب عن اللا أدب... لأن
السرد له كيان، له شخصيته... التي
تجمله قابلا للمفاضلة (وله رقيته التي

في الصميم تفكير، المستمر حول الإجابة
الجديدة عن سؤال الرواية القديم: كيف
تكتب بأنواتك، أولا؟ ويشكل جميل ونيل،
آخرها؟
تتشكل شيفرات رسالة السعيد
بوطاجين هذه إلى كُتّاب الرواية
الجزائريين خاصة، وهي تتجاوزهم إلى
الأكاديميين، يستعني ألقاها عاليا لمجمل
خلال الاستقبال كما بذل جهد عصبي
لوعي تضمناته.

أي شيء يعني لديه الاضطراب، بعد
سنين، إلى «مسابلة الرواية الجزائرية
الحالية عما قدمته للسرديات العربية
ولملكيات التمييز...» (ص ١٧٩). إن لم
يكن هو ذلك الإحساس ذو التوتر العالي
بأن الزمن يُكرّف من أماننا فربما هائل
للتأسيس لكتابة رواية جزائرية، إن على
مستوى التطوير بمراجعة المدونة السردية،
على هشاشتها، وإن على مستوى الأداء
الفني لكتابة الرواية ذاتها.
صحيح: إن هناك انسدادا، إن لم أقل
شبه انسداد، للقنوات التي تسمح بإخراج
النقاش إلى فضائه الفكري في الكتب
والجرائد المتخصصة وملاحق البيويات
والأصويحات وفي الشهوريات والحوارات،
التي أحلم بأن يكون لها منها حظ في
الجزائر العظمية بكثير من الأشياء إلا
بشأنها وفنّها المتراجحين!

لكن ذلك، برغم ما يترتب عليه من
الاضطرابات، لا يمنع أن يتم التوصل
بما توافره الآن لتكولوجيا الرقبات
والانصاف وبما تتيحه عوائد القداشي في
التراسل العلمي والأدبي.
فمن أهم تلك التضمنات في منطوق
السعيد بوطاجين أننا، كُتّاب الرواية، لم
نستوعب بعد فكرة أبي عثمان الجاحظ
حول الموضوعات، عند كتابة الرواية؛ ذلك
بأن القول «يفسد» مع الوقت، ملكا مشاعا
ومعلا أحيانا...» (ص ١٧٩). على أن
العمل الفارق والمفاضل على مر الزمن،
ومهما تقتارب أو تشابه موضوعات
القول، يبقى هو البلاغة (بمعنى كثيرا
من جزالة اللفظ، قريبا جدا من ملامسة
المبنى المعنى حد التلاصق).

بلا بلاغة إذن في هذا السياق إن لم
تكن في الكتابة الروائية تحديدا، هي:
● المعجم الذي يعني بالنسبة إلى
هذا الاحتياطي الوافر من المفردات
والسميات.

● النحو، في هسهمة التركيب، الذي
أراه تلك الكفاءة العالية على إنتاج بدائل
تركيبية، أي تحويل الجملة المولدة إلى
أكثر من جملة أخرى بديلة وممكنة
للتناوب ما هي نهاية، لاستيعاب المعنى
الذي نريد أن نحاصره حدوده بواسطة
جملة نموذجية تبدأ بمتحرك وتقف على

اطمئنتاني إلى نظرتي الثاقبة، من خلال ذلك، إلى مرحلتين من مسار الرواية الجزائرية.

تميزت الأولى منها بلغة «حبيسة» وهم المرجعية المثلث الذي كرسته السلطة القائمة وبثابة الكتاب لأسباب تهمهم أيديولوجيا وإنسانيا ومصطلحيها (في إشارة إلى الكتابة في فترة السبعينيات).

وظهرت الثانية كبديل عن الأولى ساعية إلى التفرّد، وهي محاولة «اتكات على استيراد سرود الآخرين، باستخفاف شديد، ليست بالضرورة خطوة نحو العدالة، لأنها غير مقطرة كما ينبغي (التأكيد من عندنا)، وإمكانتها وضعتها في خانة السرقات لأنها تحمل حداثة الآخر جملة وتفصيلا» (ص ١٨٢-١٨٣).

اطمئنتاني مرده إلى هذه الشجاعة العلمية المؤسسة على قراءة المدونة الروائية الجزائرية، والتي يكون القصد منها لغت الانتباه إلى طبقاتها وأخطائها؛ أجل إخطائها لأنه لا بد من الإقرار ضمنا أو علنا بأن روايتنا المنشودة لا تزال على الحلم؛ قياسا إلى التزامك السري الحربي والفكري (ربما فيه الولايات المتحدة) وسرد أمريكا اللاتينية!

أميل كثيرا إلى كلمة «محنة» بدل «أزمة» حينما يتصرف شعورنا إلى ما نعيشه منذ أكثر من خمسة عشر عاما. فإذا أضفنا إليها «الأدب الجزائري»، صارت إلى صميم النقاش فجبرت في وعينا ذلك الإفراط غير المؤسّس في تقدير كتابتنا، في درجة انتشارها وفي مستوى استبقائها. ذلك بسبب أن «الأزمة ليست أدبا، إنما موضوع لها. وما يهمنا ليس أزمة المجتمع، وإنما أزمة الأدب في كيفية التعامل مع أزمة المجتمع» (ص ١٨٥).

وأجندني في توافق مع نظرة السعيد بوطاجين إلى «أن مسألة... معرفة السرد. أو معرفة القول ما تزال مطروحة بشكل مستعصي فتح نقاش أكاديمي نزيه يتناول مستقبل الرواية الجزائرية انطلاقا من حاضرها، وهذا الأمر يتطلب شيئا من التواضع والتفقد الذاتي وسحر النص وممكنات التخيّل» (ص ١٨٩).

فإذا ما عدنا إلى أنفسنا، متخلصين من ترويضات أنواتنا، رأينا أنه ليس التزام الذي يصنع القول القليل؛ بل هو التلق. هذا الحافظ الجبار على الكتابة

وليس بهم. بعد ذلك، إن كان النص أدى معنى معندا؛ لأن النص الجميل تفتتح أفاقه لحظة قراءته على تأويلات بعدد أوجه كتابته؛ أي بلاغته التي معيها من «معرفة سر اللغة واللفة السرية المشفرة» (ص ١٨٠).

ومن تلك التضمينات أيضا، أن روايتنا لا تزال تكتب بموضوعات متقادمة ومماودة، إذن خالية «من الأبعاد المرفية والفلسفية والأتياحية» (ص ١٨٠)؛ أي ذات هولي فظ. ولو كنت فظًا غلظ القلب لاتفضوا من حولك. (ق.ك). «ولا فُضْ حولك (مثل سائل).

هزّته يكتفي أن تلتصق شحنة تضمين السعيد بوطاجين بكلمة «فخذ» المعجمة، التي جعلها تتراخ إلى مفهوم نقدي، كي تدرك درجة المثلية التي تصيب نصنا الروائي. ولتتصور فظاظة فهم ما؛ كتابة عن نص روايتي فظا.

لعل ما هو أكثر خطورة في طرح السعيد بوطاجين أن نصنا الروائي بلا ذات (التأكيد من عندنا). هنا بداية الخطوة الأولى في تفكيرنا الفلسفي حول البعث عن وسائل إعطاء نصنا الروائي ذاته، كالتة.

كيف؟ لا آخري جوابا أنها «إلا الرد بمثل هذه الأسئلة: ما هيوت ربط ذاكرتنا الجماعية إلى الجماعي الجزائري المتحول: بصفة الذاكرة الجماعية منظومة تاريخية ونفسية ووجدانية واجتماعية، وبصفة الجماعي هذه التحولات والطوائف وحتى الصدامات الداخلية؟

ما هي انكساراتنا، طموحاتنا، أحلامنا وأوهامنا، كجزائريين، ضمن نسج عربي ومتوسطي وعالمي (أغض الحديث عن الإفريقي لأننا ننظر دائما جهة الشمال حيث البهر).

ففي تقديري، لا يمكن أن نتشا، في غير ترتيبها، رواية متميزة بخصوصيتها وتحمل ذاتها في نصها.

ذلك يعني ضرورة فك ذاتنا. الروائيين من قبضة الجماعي ومن تسمية السيامي ومن هيمنة الأيديولوجي ومن الانسجامات للأخرى لقرى الواقع يميننا المقعنة بالوهم، لتكتب حولنا روايات التي نخيل الواقع لتجسيدها. وجنينا تصوير كتابتنا مرجعا لفترة، لنمط، لنشكل، لننق ولجمالية إنسانية.

لا أجييب السعيد بوطاجين عن سؤاله الثاني ذي الجمولة المؤرقة «أي سرد استثنائي قدمته الرواية الجزائرية الحديثة» (ص ١٨٢)، بقدر ما أؤكد على

ساكن، ثم إعطاء الخطاب درجته القصوى من التنظيم: لأن الكتابة نظم.

وما المعنى إلا هذا الإحساس بأن الكلمات المنظومة في تراكيب نهائية تشرق إضاءات مصيرية في وعينا وفي روحنا!

● المجاز: أي الصورة التي تتشكل من شعورنا وعينا ومن لأوعينا ومن عيشنا وجنونا أحيانا، والتي تستغرق منا لحظة إنشائها (لأنها إنشاء بالمعنى الهندي) وقتا لا تقدر، وتستغنى منا جهدا عصبيا لا سبيل إلى قياسه.

لذلك، أحسب أن ما يواجه الكتابة الروائية هي تشكيل الصورة؛ أي إخراج موضوع القول المتداول المأذوب بصيغة مختلفة مغيرة مغارة. فكلمة كما قاورين على فتح زاوية تخيل تلك الصورة بأقصى درجة. لأننا نمتلك أدواتها المعجمية والنحوية. ابتدئت كتابتنا عن مغريات الواقع التبسيطية وترفت عن منواليات الكتابات الأخرى شبه الأدبية وصارت أقرب إلى الوهم الجميل: إن لم تكن في لحظة ما من حياة القارئ الافتراضي هي الواقع البديل عن واقع عياني متوشح!

● القسم: بتصوير القداسي الذي يستخدمه السعيد بوطاجين، كما استعمل بعض غيره من تلك المفاهيم التبلية لعصرنا الذهبي. أي الشكل، في دلالة التقوية المصروف: السيطرة على الحدث في جزئياته، تصريف الزمن بدم محطته الخفية. تسير الحكمة؛ لا بقصد الإنكاز ولا بقصد التشويق أو التهم... ولكن من أجل الإفضاء إلى اكتمال جدود الاستمارة جزءا، جزيا.

أمثل لذلك بوقوفنا أمام لوحة تشكيلية: ملأها ما الذي أردناه ما الذي استأثر بانتباهنا مرعبا؟ كيف انتظمت تلك الإشارات اللونية لتعطينا، فرادى، الانبعاث باننا أمام موضوع مكتمل تماما؛ لأنه ميجز إلى أننى حدود التجزيه؛ أي مشكل أصلا من تفاصيل دقيقة جدا بعينها قرب بعض أو بعيدا عنه أو فوقه أو داخله..

كذلك الرواية في همتها للخطبة الزمنية والمكانية والحسية: خلال قراءتها ندرک بينها تقصيرا، تفصيلا من خلال استشرافات بعيدة أو قلبية (سابق) اللاحق والآخر السابق..

ففي كتابة الرواية لا تغل أكثر من أن نستعير لموضوع القول معنى تركبه بلغة الكتابة الثاقبة، التي تتجاوز منطق اللغة الأخرى المتطيلة وتخرق طبعها وتذهب في اتجاه ممكنات جديدة للإنشاء.

بالأميرة (دنيا زاد) شقيقة (شهرزاد)، وإثور (الدين) بائع العطور، لما رأياه من ملاحه وقتة وشباب واستقامته فيها، فتفتحت نفسها الشريوتان عن "فكرة جديرة بإيليس" نفسه (٤)، إذ ظاما يصنع مكان خيالي في (دنيا الأحلام)، التي استطاع أن يتصامها بقوة عجيبة مجهولة. وهناك جمعا (دنيا زاد) وإثور (الدين)، وزوجوهما في "حقل سلطاني" سيكون أحد أعاجيب الترف والأبهة (٥). ثم مع الصباح هزقوا بينهما، وودعهما كل إلى حاله، (دنيا زاد) إلى جملتها في قصر أختها (شهرزاد)، وإثور (الدين) إلى حجرة نومه المتواضعة في مسكنه القاتم فوق دكانه بحي العطور. لكن الشابين بقيا يميلان أثر هذه الليلة العجيبة، ويتعرقان عشقا، ويشتكيان ضنى الفراق إلى أن تم لهما اللقاء في دنيا الحقيقة لا الأحلام على يدي السلطان (شهرزاد)، الذي عرف بقصتهما اتفاقا، فقرر مساعدتهما، وألجج بينهما.

والمكان الأسطوري في الرواية يفتح على أماكن أسطورية كثيرة، ففي حيزه المكاني، الذي يتجاوز السلطة يقع جبل (هاف) حيث يقم (سجنام) و(مقام) (٦)، كذلك يشاهد طائر الزخ الأسطوري من وقت إلى آخر الزخ ويظهر من عالم مجهول إلى عالم مجهول، ويؤم من قمة الواق إلى قمة قاف (٧)، وجبل (قاف) كما هو معلوم جبل أسطوري لا وجود له، وإن روي عن بعض الشلف أنهم قالوا: "قاف جبل مصيف لجميع الأرض، يقال له جبال قاف، وكان هذا والله أعلم من خرافات بني إسرائيل" (٨)، ونقل في الأثر أنه جبل أسطوري والسماة مركزوة عليه. إذ ينقل ابن كثير من ابن عيسى "حرضي الله عليهما- قوله "خلق الله ليبارك وتعالى من وراء هذه الأرض بعرا محيطا بها ثم خلق من وراء هذا البحر جبلا، يقال له قاف، سماء الدنيا مرفوعة عليه" (٩).

كذلك للجبل أملاكها الأسطورية، فهناك وادي الجن، حيث الوليات والانتقام والبطش بالإتسان إذا وصل إليه، لذلك يمتدنى (معروف) الإسكافي، الذي يطلق زوجته، بعد أن أرفقت عصيلتها وضربا في الماشي، أن يكون مالها في ذلك الوادي، ويهدمها بتسليل أحد الفلوات المسخرين له بقوة خاتم سامان عليها، لينقلها إلى وادي الجن "إن لم تذهبي في الحال حلك، التفريت إلى وادي الجن" (١٠).

وقد تتدخل الملكية في تكوين أماكن أسطورية، يميز البشر عن إيجابياتها، فكلب ملاك الموت (سحلول)، يتدخل بإعزاز من جهة مجهولة للمساعدة في إخراج (جمسة الباطي) من مستشفى الجنان، فإنه قام على الفور بشق ثقب لا يستطيع البشر شقه في أقل من عام (١١)، وبذلك سهل أمر هروب (جمسة) من سجنه.

وأجبه (جمسة) من سجنه مستشفى الجنان إلى مقامه للنمرل على شاطئ النهر، وفقا لأوامر (سحلول)، وذلك المكان المستحق مكانين أسطوريين، وهما: سلطة الليالي، والمملكة الماثرة، حيث يقم العابد (عيد الله البحري) في مملكة للاء اللاتناهية (١٢)، وفي مملكته، التي تقع تحت الماء، يعيش البشر بكل سهولة، ويجعل

النزوع الأسطوري في رواية (ليالي ألف ليلة)

د. سناء كامل شمائل *

توظيف المكان الأسطوري في رواية (ليالي ألف ليلة) إغفال الزمن الذي تعيل إليه الرواية، حتى تتلام مع مكانية الليالي، وبذلك أصبح تعيين المكان وتصديده جغرافياً يتلخص في الجملة الشهيرة "كان يا مكان" (١). وقد تفتت ليالي الرواية بهرونة مكانية لم تتحل بها الليالي المشهورة، إذ في الرواية تماكس في وحدة المكان، إذ تقوم الأحداث جميعها في السلطة، وهذا التماسك والتلاحم في المكان مبنياً لشخصيات الرواية "الاستمرارية عبر الحكايات وحرية الحركة، ومخالطة بعضها بعضاً كما لا يحدث في الحكايات الأصلية" (٢).



ونجيب محفوظ وإن كان يدخلنا معه في لمة الإيهام، فيجئنا ننسرب معه، ونختلج أن المكان محدث، ومرفوع، وهو السلطة، لكننا سرعان ما نستترك أنفسنا، ونقول، ولكن أي سلطة هي هذه؟ وأين تقع بالتصديق؟ وطبعاً لا جواب شافياً أسئلة كهذه، إلا أنك تستطيع أن تجزم حينها أننا أمام مكان أسطوري لا وجود له إلا في حكايات الليالي، وفي رواية (ليالي ألف ليلة)، وهو مكان مفتوح الأساساً أنه أسطوري منقث من النوال، متمم مع الأحداث الخرافية، والكتائات الخرافية، فهو مكان يقع بالملكة أمثال التاجر (سحلول)، نائب ملاك الموت، الذي يهرج ويهرج في السلطة، كذلك يقع بالمعارف، التي تتدخل في مجريات الأحداث، وتقرض نفسها على المكان، لا سيما عندما يتدثر الأمن والعدل، والطبوية الوحيدة لنمنا من التفتل في مصائر البشر، والذين يحييهم، في إقامة ميزان العدل "على الوالي أن يقيم العدل من البداية، فلا تقحم المعارف علينا حياتنا" (٣).

كذلك فقد تتدخل المعارف الشريفة أمثال

(سخريوط) و(وزيمباية) في تشكيل أماكن أسطورية، مستخدمين قواهما الخرافية في ذلك، فكلهما يقرر أن يلو، ولو كان ذلك على حساب البشر، فيجروا لهما أن يلو

عصام (٢٥)، كذلك العفريتان (منجمام) وإفهام، وهما صديقان حبيبان لم يلتقيا منذ أيام (٢٦)، وهما يريان أن فترة زمنية مقدروا ألف عام ليست بالفترة الطويلة قياساً لمعمرهما الشراضي؛ أما أقصرها ألف سنة -بالتقريب- على عمرهما وما أوتوها إذا اقتضت في هذم (٢٧).

وهذه التسمية والتفاوت في الشعور بالزمن والإحساس به، تحطم الزمن الطبيعي في الرواية، وتبطل من ظهور الزمن الأسطوري، المتفاوت، غير القابل للقياس المحدد أو الثابت. فالزمن في سلطنة شهرير في الرواية غيره تماماً في المملكة السفلية، التي دخل إليها. فقد قدر تماماً أنه احتاج ساعة للهبوط من الأرض إلى باطنها غير مر إلى المملكة السفلية، مدة الحقيقة كانت غير ذلك. فسلطنة مدينة ملائكة -أي شهرير- في عوالم المدينة، التي تركت خلفها -منذ ساعة على الأكثر- فما تأملت أن سمعت قلعة؛ ما اضيفك في الحساب؟ (٢٨)

كذلك قدر (شهرير) زمن بقائه مع زوجته ملكة ذلك العالم السفلي بألف مئة مئة، مع أنه كان قد قضى بها مئة مئة عام. وسأل روجته مرة، وهو يدهامها: متى يكون لك ولد؟

فتسألت في ذهول؛ أفكر في ذلك، مع يضي لي رواجنا

إلا مئة عام؟

مئة مئة عام فقط؟

بلا زيادة يا حبيبتي.

فتمتم:

- حبسيتها أياماً مديدة..

- قالت بأس:

- لم يلعب الماشي من رأسك بعد؟ (٢٩)

ولعل السطوة الزمن في ذلك المكان، وعدم خضوع الزمن لناموس الطبيعة، واختلاف سرعته تماماً عن سرعته في عالم

السلطنة، جعل شهرير يرتد شاكاً بمجرد أن انغمس في برقة ذلك العالم، فهدأت به قواها الساعية إلى الوراء "دراي نفسه

جهداً في إصاها قتي أمرد، قوي الجسم متنافس، بوجه ينضج فتوة وشباباً، وشعر

أسود مفروق، وقد طرَّ بالكاد شارب (٣٠)، كما جعله يرتد عموماً منسأ، مؤنس الطهر

بمجرد طرده من ذلك الملكة، وعدوته إلى سلطنته.

وقد يفضي السحر وقوى الفانريت بدور مؤثر في تكوين الزمن الطبيعي، والتدخل في عجلة جريئانه، بحيث تجدد

عن لحظة محددة إلى حين انتهاء الغاية من ذلك، ويمتد من جديد مسيرته الطبيعية.

فالعفريتان (مسفرهوب) و(زاسباح)، يتدخلان في الزمن، وينزلان إلى زمن

الحلم، فيميتان به أني (أراد)، فيعيمان الأميرة (زاد) (أخت (شهراد)، و(زور الدين)

بنوا الصور في حلم عميم، مقادير أيلة، فيقيمان لها زفافاً سافلاً عظيمًا، يعرضه

معدون ومعدون، ومطربون ومطربات، ثم تكون خلوة العروسين، والتفكر في المدح

والسرور، وبعثها أمها وأختها شهراد، والفرحان

فانظروا وحيدة في المدح، وشرد ذهنها، لا يشغلها إلا قزحها القلق وقليها الخلق، انفتح

يشعر بسهر في ثقل طويل، يصل به إلى برقة

صافية، تتوق فيها ورايحاً مرارة مصتولة، فيسمع صوتاً يقول له: اكلم ما بدا لك! (٣١)

فيستجيب فيها، ولا يخرج من الماء، يجد شيا به

تجدد، فناد شاكاً أمرد. فيهنأ بذلك، ثم

يجد فتاة غالية في الحسن، تنبهره بأنه

سيكون العريس الموعود لمملكته الأرضية، وتشير بيدها، فتفتح بوابة عظيمة، فيجد

شهرير نفسه في مدينة ليست من صنع بشر، كأنها القردوس جملاً وبيهاً ونظافة

ورائحة ومنماخا، تترامى بها هي الجهات والمعمائر والحدائق والشوارع والميادين

المكثلة بشئ الأزمار، وتنتشر فوق أديمها الزعفراني البرك والجداول، سكنها نساء،

لا رجل يهنو، وسأوها شباب، وشبابها جمال ملائكة (٣٢).

فيخرج (شهرير) من ملكهم ساحرة الجبال، ويسعد بها، ويتعبد بها، ويقيم معها

زمناً يقدره بأربعين يوماً، ولكنه يفاجأ عندما

يُطرد شر طردة من الملكة، ويجد نفسه في

ذلك الملكة العجيبة، له معقاة الخاص، ولا يعرف فيه البشر الكبر أو المجد. لكن

الفضول يحرم (شهرير) من هذه الملكة المثالية، إذ يفتح الباب المحرم فتحة،

فطرد شر طردة من الملكة، ويجد نفسه في

جديد إلى جانب الصخرة المدخل إلى ذلك العالم، وقد تقوس ظهره، وطمع في

النس (٣٣). أما الزمن في رواية (إيلي ألف ليلة) فيكتسب أسطوريته من عدم تحديد،

فيلم أنه زمن مقداره مئة عام، فالزمن في تلك الملكة العجيبة، له معقاة الخاص،

ولا يعرف فيه البشر الكبر أو المجد. لكن الفضول يحرم (شهرير) من هذه الملكة

المثالية، إذ يفتح الباب المحرم فتحة، فطرد شر طردة من الملكة، ويجد نفسه

في جديد إلى جانب الصخرة المدخل إلى ذلك العالم، وقد تقوس ظهره، وطمع في

النس (٣٣). أما الزمن في رواية (إيلي ألف ليلة) فيكتسب أسطوريته من عدم تحديد،

فيلم أنه زمن مقداره مئة عام، فالزمن في تلك الملكة العجيبة، له معقاة الخاص،

ولا يعرف فيه البشر الكبر أو المجد. لكن الفضول يحرم (شهرير) من هذه الملكة

المثالية، إذ يفتح الباب المحرم فتحة، فطرد شر طردة من الملكة، ويجد نفسه

في جديد إلى جانب الصخرة المدخل إلى ذلك العالم، وقد تقوس ظهره، وطمع في

النس (٣٣). أما الزمن في رواية (إيلي ألف ليلة) فيكتسب أسطوريته من عدم تحديد،

فيلم أنه زمن مقداره مئة عام، فالزمن في تلك الملكة العجيبة، له معقاة الخاص،

ولا يعرف فيه البشر الكبر أو المجد. لكن الفضول يحرم (شهرير) من هذه الملكة

المثالية، إذ يفتح الباب المحرم فتحة، فطرد شر طردة من الملكة، ويجد نفسه

في جديد إلى جانب الصخرة المدخل إلى ذلك العالم، وقد تقوس ظهره، وطمع في

النس (٣٣). أما الزمن في رواية (إيلي ألف ليلة) فيكتسب أسطوريته من عدم تحديد،

فيلم أنه زمن مقداره مئة عام، فالزمن في تلك الملكة العجيبة، له معقاة الخاص،

الحياة شرطاً ضمن شروط عشرة يجب أن

تتوافر في حاكمها (٣٤). وهذا العالم المثالي، الذي له قيمة الرفعة، يبدو لنا عالماً من

عوالم اليونانية.

وعالم اليونانية، أو المدينة المثالي يظهر في

الرواية، (فأراهيم المتفاني)، الذي يجد كنزاً

بالصدفة، تتشكّل أحواله، من رجل يعمل منذ

صبا في قتل الماء، يترق محدود وثقل فتوح، لا يأكل اللحم إلا في عيد الأضحي، ليسهر

مع عالم يوناني يملكه، ويدخل فيه بسهولة ملك الفقراء.

فقد أنشأ مملكة ومعية، واختار لها جزيرة ومعية، وقرع نفسه سلطاناً عليها، واختار من

الحفاة الجياح وزراء، وإقامة رجالاً لمملكة، وكنازاً يلتحقون جميعاً في الليل في تلك

الجزيرة، فيقبلون من مصاليك متشردين إلى رجال مملكة عظيم، مأكول ما يتقنون

من الطعام، ويكرسون من لنجد الشرب، ويتبادلون الأحاديث في شؤون المملكة، كل وفق موقعه ودرجته. وقد اكتشف السلطان

(شهرير) وجود هذه الملكة العجيبة المتفاني، وهو في إحدى رحلاته الليلية التفقدية،

وعصر حقيقة وجودها، وأخذ منها البيرة، إذ تابع مسرحية محكمة جرت سابقاً في

مملكة، صريحة الحقيقة، وعاقب المجرمين الضعيفين "فطربت أفعال الممن بن سالي

ونرويش عمران وبجملهم بيطانة، وعزل الفضل بن خاقان ومهملك الزعفراني،

وصوبرت أمهاتكم (٣٥).

لما خاضع هذه الملكة لفاضلة، حيث السعادة والثناء والعمل، وتكونت تلك

اليونانية، التي ظهرت لها من الخليفة الإنسانية، فلفظت كان أول من استعصى

اليونانية من العالم الآخر إلى دنياها في جمهوريتها، وتأثر به الفارابي (في آراء المدينة

الفاضلة)، كذلك ظهرت اليونانية في ألف ليلة وليلة (عبد الله المصري)،

الموجود في لقاء، وكذلك في بعض العوالم التي زارها (السندباد) في رحلاته. كذلك

تأثرت المسمودي (في مروج الذهب)، والتلبي في بحر الطلومات، وعن الأرض

التي يامر شهرها نساء.

فاليونانية تتلخص على واقع بعيد متخيل (٣٥) والبحث عن السعادة المطلقة

والهياة المثالية مع الهدف الإنساني من ظهور اليونانية عبر تاريخ الأدب الإنساني، مضافاً

إلى ذلك اعتراف مؤلفها بقلقه على مصير كوكبنا الأرض (٣٦). فاليونانية في أكثر

الأمكانات هي خلط ومشروعات اجتماعات تعمل بشكل آلي، ومؤسسات تمركزها

اقتصاديون وسياسيون وأخلاقيون (٣٧) لكنها كانت الأحلام الحية للشرارة (٣٨).

فاليونانية في حلم الإنسان بالمكان المثالي، وله هو حلمه منذ أن خرج آدم

من الجنة، وعلى التفتيش نيات للشريون الضد في شكل الجحيم ميسراً للشريون

انصرف عن تعاليم الجماعة في أثناء الحياة الأرضية (٣٩)

وتتكرر اليونانية مرة ثالثة في رواية (إيلي ألف ليلة). فالثالث (شهرير) يجد نفسه بعد

أن ضرب مسخرة بقبضته ضرررات عدة أمام عالم أسطوري مفتوح تحت الأرض، فيستسلم للفتور، ويعلم درجات عذبة، ثم



كسيفتها في الدفاع عن الظالمين والمستبدين، ليكون واحدا منهم، بمعنى أو بآخر.

وإخلاص (جسمه) تضحيته جله يكتبس المريد من القوى الخارقة، فهدما جله رموز المردمان والظلم على الحي، وهم (بنيشة) المجدد كاتس النور، (إبراهيم المظفر) وعنان شومعة) كلف أسره، وكاد يقبس عليه، عندها لجأ إلى اللسان الأخضر حيث قابله المصير (سنبام) لأول مرة، وهناك تجسدت قواء، وتواهر على مريد من القوى الأسطورية، فقد تاجه (عبد الله البعري)، العابد الذي يسكن ملكة الماء اللانهائية، ووهبه وجها جديدا، وهو "وجه قصبي صاهي البشرة، وإسعية مسترسلة سوداء، وشعر غزير مفروق يتسدل حتى الكتفين، ونظرة عينين تومض بنبلة الجرم" (٤٢). وبذلك بدأ مرحلة جديدة في التضلع والتجني وراء الوجوه المصغولة، لا وتطلق قطيعة إلى الأبد، ففيه في سماء الجهاد كما تتصوره، نأدي قوته القدسية، وأخضعها هذه المرة لإرادته الصلبة القوية (٤٣).

ولا كانت الأنسفة هي من تتدخل في الأساطير لتقديم النور البطال الأسطوري للقضاء عليه، فإن السماء تتدخل كذلك في رواية (إيلي ألت أفلة) لتبب موشو (جسمه) (الطبي) عندما رُجَّ به في مستشفى المجانين بناءً على رغبة السلطان، كلف الملك مسحول نأمر من السماء بإبقائه، وإطلاق سراحه من أسره في مستشفى المجانين، فسلط الملك (مسحول) لفتاقه على الأرض، فالتفت للاق يستطاع البشر شقة في أقل من عام، وقال (جسمه): "جاءك الفرج، هات يدك لأطلق بك إلى الحرية" (٤٤).

والمسرح كان من المظاهر الخارقة التي ملكها (جسمه)، وقد عرفنا ذلك القيام بهمتهم على أتم وجه، فمنها علم بأن (موسريان) والوزير (نسانان) وكافة رجال الدولة قد اساقوا خلف شواطئهم، ووقعوا في أسر العفريت (زربامه)، التي تشكلت على شكل امرأة فاتنة، أسمت نفسها (أنيس) (الجسم)، من فور إلى قصورها الأحمر، فوجدوا قد احتالت عليهم جميعا، وبسجنهم في أسورة مرارة، دون أن ترضعهم للبيع في سوق العذرات (٤٥)، عندها قام بمجاهدته بكلماته، فتمت به، بهود، فاضربت قواما الشريرة، وأسست له، وبسراجه، ما تشارت نفاط، فالتفت دون أن تترك أثر (٤٦).

(جسمه) (الطبي) قد ملك قدرات أسطورية بما ملك من فكر تحرري، تطوري، فبعد ما يعطس في النهاية إلى مبتدأ، فيسد ويسد مع سكران المسئلة بالمد والرحمة والإدواء، فمضيا تجريره لثقوب في حكمه ختم بها الرواية، لنكون هي بمثابة خيئة بعد رحلة مضاعفة مضاعفها الرواية "من غيرة أحاسن أن لم يجل لأحد عليه طريقا، ولم يأس أحد من الوصول إلى، وترك الخلق في مفلق التبعين يركضون، وفي بحر الظن يفرقون، فمن طرأ أنه وأسل فاصلة، ومن ظن أنه فاصلة، فلا وصول ولا مهرب عنه، ولا يد منه" (٤٨).

ومن المبادئ أن تقابل الشخصية الأسطورية في سيرها شخصيات أسطورية أخرى، قد تكون عضدا لها في تجربتها ومآلاتها،

وأن يتكشف سر خداعه.

أشار (جسمه) (الطبي) فقد حقق توازنا محدودا مع العفريت (سنبام)، فاستطاع بذلك أن يقصص لنفسه وإفكره، الذي صاغه بمساعده (سنبام)، فحقق بذلك التوازن، الذي انتقده من الموت، والذي قاده كذلك إلى الأسطورة، فقد أدرك أن عليه أن يكون قوة ضاربة للموسس الحقيقيين، وهم الحاكم وأعدائه، ومن سرفرون مقررات الشمس، لا أن يكون حاميا لهم، فيكون بذلك كسا قاتلا أحيانا للمجرمين ومعنبا للمشراف (٢٤)، وبذلك قتل حاكم الحي (خليل الهذلي) لا تفتنذا لرغبة العفريت (سنبام) كما فعل صديقه الهالك (سنان الجمالي)، بل لأنه أمر بأنه يحقق بقتله إرادة الله العادل (٢٥). ولا أيقن أن المفاروت تتدخل في حياة البشر فقط عندما يقف المدل على الوالي أن يقيم العمل من البداية، فلا تقسم المفاروت علينا حياتنا (٢٦).

وهذا الإدراك الدقيق لحقيقة المازق، الذي يبرزه فيه الجميع كل وفق مسؤوليته جله يسوع على الضعف والمجزر الإنساني، ويقتض خصلص خارقة، تتوافق مع المهمة الصعبة، التي شرع بضلع بها، وفي الدفاع عن الحق، ومواجهة الظلم والظالمين، ودفن بهذه الصفات والخصائص الخارقة، التي تتجاوز القوى الإنسانية الطبيعية إلى عالم القوى الأسطورية الخارقة، التي تتجاوز نواويس الطبيعة، وتؤسس لقرارات خاصة تؤلهه لقيام بدوره الخاطو. وقد ساعد العفريت (سنبام) في إعطائه تلك الصفات والقوى. (جسمه) (الطبي) الذي يواجه حكم الإعدام بالسيف، ينهو منه بأعجوبة، وينغمس وجوده إلى وجودين، وجود شكلي جسدي في جسم شبيه، ولكنه ليس هو، بل صنعة العفريت (سنبام) (٢٧)، ووجود يشتمل في جسم آخر، ليس هو، ولكنه حقيقة، فقد شكبت روحه في جسم آخر، على هيئة "جيشي مفلق الشعر خفيت الحية مشوق القامة" (٢٨) وأسماي نفسه في ما بعد "عبد الله المحتال" (٢٩).

وهذه الحال الخريبة، التي ناهمت (جسمه)، وجعلت جسده في مكان، وروحته في جسم آخر، قد انتقته من الموت، وجعلته يشهد إعدام جسده المتقل في جسم (جسمه) (الطبي) بعد أن هوى سيف (شبيب راسا) على رأسه، فطارت ممتدة عن جسمه (٣٠)، وبذلك استطاع (جسمه) أن يثقل بعبادة أخرى، وجسد جديد، وهيئة التجربة في الخارقة جعلته إنسانا أسطوريا قادرا على مزمنة الموت، والتقل في الأجساد الأدمية، التي يصنعها له العفريت (سنبام)، وما كانت قوة خارقة هدفها إقناده وصيب، بل كانت حافزا ليتفكر في رسالته، التي انتقته من الموت، لا كان يتسائل دون ترفيق "هل بقيت في الحياة بمعززة لأعمل حالا" (٣١).

وسرعان ما أهدم جهرته، وخلص إلى غاية قدراته الخارقة، فتتفرع سلوكه، وشرع يعيش طورا جديدا من المباداة والتقوى، وينأجي رأسه للعلقة على باب بيته قائلا: "تبقى رسما على موت الشرير الذي عبت بروحي طويلا" (٣٢)، وأدرك أنه قد حصل على هذه الخواص كي يبق الحق، ويدافع عن المظلوم، كي لا يكون أسير حياة جديدة يليها

الباب، مثل نور الدين في أيه حلة مشققة وعامة عرافية ومركوب مغربي، تقدم منها كاليد في تمامه، وجلا التتاع عن وجهها، ركع على ركبتيه، ضمت سلفتها إلى صدره، تهدت قائلا: ليلة العمر يا حبيبي، ومضى بزرع كاتسها قفلة قفلة في صمت الضخ المني بالأنام (٣٣).

وبإنهاء الحلم انتهى الزمن المحدث من المقتطع من صيرورة الزمن، الذي يعتوي الرواية، إلا أن (دنيا زاد) وأثر (الدين) بقيا يشعرا بصميمية ذلك الليلة الحلم، التي تركزت في قلبيه عشقا، ولوعة لا تتلفظ، كما تركت على غير عادة الأحلام نتيجة حقيقة، إذ حملت (دنيا زاد) في الواقع من (نور الدين) بعد ذلك الليلة الحلم، وخشيت أمها أن ينفضح أسرها، فهاضت على إجهاد لبثها مستغفرة (٣٤).

ولجأ نوبت محفوظ في رواية إلى تقنية التفتيش: الاختصار الزمن، الذي يفترض أن يستغرق مساحات كبيرة، إن استوفى جلالته، لا سيما أن لا فائدة من ذلك على مستوى تنمية الحدث، فيختصر بعمل قيلة أحداثا وأزمانا كثيرة، "سبعت روح سنان الجمالي في سماء مهب الأبرار، فحسب زوايس الكدر، شهودا محاكمة، سموا عزافه الكامل، وأوا سبوت شبيب راسا السيف، وهو يطبع برأسه، كانت له منزلة طيبة بين التبار والأعيان، وكان من القلة النادرة التي يعيها الإقترار، وأمام ذلك وهؤلاء ضربت عتقه، وشكرت أسرته، وناعت قسسته على كل لسان، حرزت أقدسة الحي والمدينة، استعاضدا السلطان شهرار مرات ومرات (٣٥)

كشأ تتجلى أول ملامح الشخصية الأسطورية في رواية (إيلي ألت أفلة) في تلك القدرة على إقامة علاقة سلمية أو صراعية مع الجحش، وهي إن كانت علاقة مفروضة وأجبارية يفرضها الجحش على الإنسان فهلاذ لا، إلا أنها تخضب الشخصية بهالات أسطورية خاصة تسمح بتداخل على البات والجحش في وحدتي المكان والزمان الحاضرتين في الرواية، المحدثين بالفعل، لا بمحدثات زمانية ومكانية معروفة ومميزة، تجعلنا قادرين على تحديدنا على خارطة زماننا ومكاننا المعهودين.

(سنان الجمالي) يجبر على التعامل مع العفريت (فهمان) الذي يسخره وقوته لينفذ عليه الأساسي والحيوي، وهو قتل حاكم الحي (علي السولي)، ومن ثم يتخلى عنه، لإيلاي الإعدام على جريته، وبذلك تنهي تلك العلاقة التفتيشية الإجبارية على غير ما يتجنى (شبيب) كذلك يمسك (شوبرو) ورجال دولة في أحوال العفريت (زربامه)، التي تتصل على امرأة جديدة، تسمى نفسها (أنيس الوجود)، وتتسلل جمالها، لتسقط على أمواتهم وعلى أموال بيت المال، في حين أن (فاضل سنان الجمالي) يمسك، ويضرب جسمه، لأنه ما استطاع أن يتصور على غواية طاعنة الإغواء، وأن يرفض الاتصاع لشرط استخفافه الشرير، في حين أن (مرفوق الاسكافي) قد استطاع أن يهزم مظهره، ورفض أن يستجيب لزيارات العفريت (سخربوط)، وأن يقتل الشيوخ (عبد الله البليحي)، وإن كان معنى ذلك أن يفضح



أن هذه العلاقة الوثيقة لشرد بالموار تضعف الثاني لإكراهات تصالف إلى تلك الناجمة عن كونه حسان بين طرفين أو أكثر (٧١).

وعلى الرغم من أن الجوار قد أدى ولا يظلم مهمة، إلا أنه بدا أحياناً "مجرد أداة لا توفّر تامل السرد بقدر ما تؤكد تقطعه، فمثل عبثاً على الناس قد يرهق المروي له والقرّين (٧٢) في أن

وتحتل الأغاني والأشعار الملتأ حيزاً كبيراً في رواية (إلياً ألف ليلة)، وهي بذلك تضفي تعالفاً شكلياً واضحاً للرواية مع حكايا الليالي، التي تزخر بالأغاني والأشعار، وغالباً ما تؤدي الأشعار المختارة جارية أو فتاة حسنة جريا على عادة الليالي، فتتفّى (صنيعة) في عرس أخوها (فانمل):

يترجم طرفي عن لساني لتعلموا

ويديا لك ما كان صدري يوجع

ولما الوصف بالدموع يوتج

خربت وطرفي بالهموم تكلم (٧٣)

ثم تردف بإلياً أخرى قاله:

لو علمنا محبيكم لغفشنا

مجهجة القلب أو سواد العيون

وطرفنا شديداً وتفتينا

ليكون السرد فوق الجحش (٧٤)

وتصعد الكثير من الحكايات بالأغاني

العذبة الملتأ (٧٥).

كذلك يجيد الشعر الصوفي مكانة في

الرواية، إذ تلتني (زبيدة) أبة شيخ الجهاد

(البيضا) أشماراً صوفية، فهم شغفا بالذات

التياني على أثار عود، إذ تقول:

يلي يوهج مشرق

وقلما في الناس ساري

والناس في سدف الظلام

وجعن في ضوء النهار (٧٦)

وهذه الرموز الصوفية تفتي الرواية

بالذلات، وتطعن كثيراً على أقوال

الشخصيات، مثل: القمام، السب، الشفاء،

العشق الإلهي، الميرة، مثل قول علاء

الدين: "مقام الأمل، مقام الحيرة" (٧٧)، ومثل

قوله (فاحصل): "المنطق من الإيمان دائماً

وابداً، الطريق واحد في الأول ثم ينقسم

إلى اتجاهين أحدهما يؤدي إلى الحب

والنقاء (٧٨)، ومثل حيرة (علاء الدين) الذي

كان يأمل أن يفرج منها إلى سيف الجهاد أو

الحب التياني بدل أن يعدم بأسف ظلمة، على

ذنب لم يتفكره (٧٩).

وهذا الشعر الصوفي يجعل كلام الشيخ

(عبد الله البليخي) غارقاً في الترميز

والغموض، غير مؤد إلى معنى واضح ومحدد،

ما لم يفكك المؤرّح المفتاح إلى فهم ما يُقال،

وتفكيك رموز وإسقاطها على الموقر (٨٠).

(جمجمة البليخي) الذي يبرز الشيخ (عبد

الله البليخي) لفرشده في حيرته، لا يجد عنده

حلاً واضحاً، كما يقع على أن يستخلصه

كلماته، ويعد الطريق، التي تصل به إلى نفسه

والى خالته، وتحزبه من استعصاء واستلابه.

إذ قال (جمجمة) الشيخ: "الحقيقة أن لنبي

حكاية أود أن نسمعها، لا نذكر بزو:

لا رغبة في ذلك

يجب أن اتخذ قراراً، وفيها أن يُدرلك

مغزاه دون سرد الحكاية.

القرآن كاف لإدراك مغزى الحكاية.

فقال بقل:

— الأمر يحتاج إلى مشاورة.

من جديد خارج العالم، يقف عند جصفرته المدخل إليه، وقد هرب من جديد، فشرح بيكي ثماً، حيث لا يثيد الندم، وعمل يكام بقوله "جميع الكائنات تبكي من ألم الفرق (٨١)". وذلك مثل تقطيع سائرة مع عالمه، فقد تسي أنه سلطان عليه أن يقوم بدوره التقس، ويسوس الناس بالعقل والرحمة، وطق يبعث عن تجارب تسليه، فانتمس بتجربة ذلك العالم الأسطوري، الذي تبدّ سويماً كما ظهر، حتى ليشرق الره بأنه كان وهماً، وشرح يصيب الباقي من عمره في البكاء عليه، بدل أن يعود إلى عالمه، حيث هو سلطان، ويقوم بواجبه، فكان بذلك مثال السلطان الذي لم يقم بواجبه على خير وجه، فاستقط السقوط والفشل، ومن لم يكاء بلا انقطاع.

وتتضافر اللغة الأسطورية في البناء السردية حيث يتقلص الحيز الذي يشغله الوصف في السرد في رواية ألف ليلة وليلة لصالح المونولوج الداخلي، والحوار. فنحن نجد القليل من الوصف في الرواية مقارنة بالوصف الذي تزخر به حكايا الليالي، وهو في الغالب وصف سريع، لا يتوقّف كثيراً عند التفاصيل، قد يتم أحياناً في سطرين مثل وصف غرفة (شهرزاد) "حجرة الورد ذات الدواوين والسائر الملوّنة، ذات الدواوين المشربة بالحمرة (٨٢)، ووصف زواج

(فتيا زاد) من (علاء الدين) المتخفي في

الأحلام أنه حلّ زفاف سلطاني سيكون

أحد أعاجيب الترف والأبهة، القصر يوج

بأشياء الشموع والقناديل، تتألاً بجواهر

المذهون والمعدّات، ويغزّ باغاني المطربين

والطربيات، حتى السلطان (شهرزاد) يركها،

وأهواها جورة الدخلة (٨٣)، أو وصف

قصر (آيس الجليس) "يو مزين الجنان

والأرياميل، مفروش بالأسطة الفارسية،

والدواوين الأنطكية، محلي تنيف الهند

والصين والأندلس، أهة لا تدرى إلا في دور

الأمراء (٨٤)، ويستعمل هذا الوصف قليل.

كانذي نجده في وصف المدينة الخيالية التي

انزلق (شهرزاد) إليها (٨٥).

أمّا المونولوج والحوار فيفتيان السرد،

ويوجهان الأحداث، ويكشفان عن الأحاسيس

الداخلية، وأراء الشخصيات، فحديث (جمجمة

البليخي) مع نفسه ينقل مراحل معاناته، مثل

قوله: "من يتفكّ جاع في هذه المدينة (٨٦)،

ومثل حديثه مع نفسه: "ماذا يجري علينا

أو تولي أمورنا هذا الحكم عادل (٨٧)، أو ينقل

الشرح بالأشياء الذي تسقط الشخصية

طريقته إلى رحلة ضم نهر (٨٨).

أمّا الجوار الخارجي مع الآخر، فقد لعب

دوراً مهما ابتداءً في التمهيد للأحداث، كما

أنه احتل دوراً حاسماً في دفع الأحداث،

وتغيير مسارها (٨٩)، (جمجمة البليخي)

بحسب موقفه بعد الحوار مع الشيخ، ويتقد

أمر (سنيجام) بقتل الهندي الذي لم يقتل،

فيصاورة القريب، ويخبره بأنه سينقذه، ثم

ينقذه بحق، ليظهر في صور أخرى، والحقيقة

(جمجمة البليخي) قد تهيأ له أن يقابل (عبد الله البليخي)، وهو شخصية أسطورية، يتعرّض في ملكة الماء الانثائية، يضيي وقته عابداً له، وقد قام بإرشاد (جمجمة) إلى طريقة الحصول على وجه جديد، لا أمره بل يترنّغ عليه، وينزل في الماء، ويعد أن خذل ذلك حصل على وجه جديد، مخالفاً لوجهه السابق، يستطيع على أن يهرب من مطاردته من رجال حاكم الملك، ويكمل رحلة فضله، وكذلك كان (٩٠).

ومحفوظ يصوغ شخصية أسطورية طريفة تشدّ بديار الأولياء والمتبدين والزهاد، ولكنها في الحقيقة ترمي بصراحة إلى دور العلم في الثورة، فيصوغ لنا شخصية أسطورية، يسبها سوي (الورقاني)، وما اسم الورقاني إلا إحالة إلى منه الرواف، أي نسخ الكتب، ولا شك هي منه تتعلّق بالعلم، فسبدي الورقاني كان عللاً بشكل أو بآخر، وهو في الرواية من أهل علم المتصوفة، وقد كان طالباً لعالم في ذلك العلم، حتى أن سينا (الخضر) طلب من معلمه أن يطلع على وريقات كتبها في ذلك التصوف، فارتل عالم المتصوفة (الورقاني) إلى النهي، فرس وريقات فيه، فالتفت إلى العلم، ويظهر صنوف، ويقتع غللاً، حتى سقطت الوريقات فيه، فقتل بالذات الميت (٩١)، وقد كان ذلك لأنّ الله أمر المهة أن تأتي بالوريقات، وكان أهل الحارة في الليالي يحتفلون بهود الولي الورقاني، ويملكون إليه أعلاه في مولد ذلك الورقاني، ويدقون الدفوف والنازيرين، ويولون للفرقة والمساكين، وكانوا يتصدقون إلى الورقاني لو لم يتصدقوا (٩٢)، وقائل، إذن فما هو مبرر صانع يحض العلم، ويدعو إلى الاستكانة، بل يدعو إلى الثورة والرفض والتفرد؟

ويبدو أن نجيب محفوظ قد بنى شخصيته الأسطورية ذات الكرامات، شخصية الوالي الورقاني، في ضوء تصوف نجيب نفسه التي قد يراه "في الزهد من المعرفة (٩٣)" دون أن يقطع علاقة الشخصية بالكرامة التي هي في معظمها تعود إلى الأسطورة (٩٤)، كما أنها تشكّل المراف الذي يسمته الصوفي نفسه لزاماً ما يميّز الله به الأنبياء (٩٥)، فالكرامة مميزة، ولكن مميزة خاصة صوفي يقول إنه يتكرّمها هملاً وفق وخيمة (٩٥)، ويوجه عام للكرامة أدنى درجة من مميزة النبي، ولكنها تنتمي معها إلى الفكر الأسطوري، وتكثف موضوع اعتقد عند من يؤمنون بها (٩٦).

والثورة الأسطورية تنشي كذلك رموز السلطة والتسلط، ليتناول بذلك الطرزان، الاستبداد والتمرد، فإن كان (جمجمة البليخي) يملك دوراً خارقة، وهو ممثل لثورة الشعب، فإن (شهرزاد) رمز السلطة يمتلك تجربة أسطورية، تجلّه شخصية أسطورية خارقة، فهو يستعمل بقصته بديه أن يحرّك صفوة غريبة، تكشف عن مدخل إلى عالم أسطوري، فيدخل إلى ذلك العالم، ويستغل في بركته الصافية، فيرد إليه الشباب، ويخرج من ملكة عالمه، الخالية من الدهشة والجمال، ويعيش معها زماناً أسطورياً بقدره في أيام، إلا أنه يفتري في ذلك العالم بملأة عام، ولكنه يطرّد من ذلك العالم الأسطوري، لأنه لم يلتزم بشرط الوجود الوحيد فيه، وهو عدم فتح الباب المحرّم فتحة، فيجد نفسه

- كلاً، إنه قرارك وحده.

فقال يتوش:

- اسمع حكايتي العجيبة.

- فقال يهدوله:

- كلا، يهمني أمر واحد.

فسأله بلهفة:

- ما هو يا مولاي؟

- أن تغدق قرارك من أجل الله وحده.

فقال بحيرة:

- لذلك، أحتاج إلى الرأي.

- الحكاية حكايتك وحده، والقرار قرارك وحده (٧٧).

وتمت الحوار والشرد بالحكمة، التي تضمن

مباشرة عن هدف الشرد، الذي تناوله نجيب

محفوظ من (شهرزاد) المسارد الأول، ليعالج، ووجه

الوجهة التي أراد، وإن كانت (شهرزاد) تراوح بين

المباشرة في إعلان الغرض، وذكر الحكمة، وبين

استباقها، فقد مال محفوظ في كثير من المواضع

إلى المجاهرة بالحكمة، إن لم يكن التصريح بها في

لبوس نقل الأقوال، والأفعال، ووصف التجارب.

فيقول الكثير من الحكم على لسان الولي (الوزاري)

مثلاً: "فصاد العلماء من الفتلة، وفصاد الأمر من

الظلم، وفصاد الفقراء من التناق (٧٨)، أو كالتالي

يجريها على لسان الطبيب عبد القادر الجياني:

ومنها: "إن أردت أن تكون في راحة فكل ما

أحببت والبس ما وجدت وأرض بما فضي الله

عليك (٧٩). بل إن نجيب محفوظ يختم روايته

بعلمة يجريها على لسان (جسمه البلطقي) إذ

يقول ناصحاً (شهرزاد) العزيزة من غيرة الحق

أن لم يجعل لأحد إله طريفة، ولم يهبط أحد

من الوصول إليه، وترك الخلق في غمار التحير

يركضون، وفي بجمار الخلق يرفقون، فمن شأن أنه

واصل فاصلة، ومن شأن أنه فاصل تاء، فلا وصول

ولا هبوط عنه، ولا بد منه (٨٠).

وقد تأثرت محفوظ طريفة طريفة في ربط

الحكمة بالقصة، إذ نجأ إلى مجموعة رحلات

(السندباد) السبع كما وردت في حكايا ألف ليلة

وليلة، ثم صافها، وسردها سرداً سريعاً، مجرداً

فيها تعقّرات بسيطة، تتناسب مع الغرض الذي

يريد، ومع حركة الشرد السريعة التي تمتد إلى

القصص، فيذكر الحكمة المستخلصة، ثم يذكر

القصة، وذلك على لسان (السندباد) نفسه،

الذي قام بالرحلات السبع، واستخلص تلك

العبير والحكم، فقد تعلم (السندباد) "أن الإنسان

قد يبعدم بالوهم فيلته حقيقة، وأنه لا نجاه

لنا إلا أن أقتنا فوق أرض صلبة (٨١)، وذلك

عندما يسرد قصته مع الصوت، التي ترد في

الرحلة الأولى من حكايا الجياني الأصلية (٨٢).

وتعلم "أن الثوم لا يجوز إذا وجبت البلطة، وأنه لا

ياس مع الحياة (٨٣)، وذلك عندما يسرد قصته

مع طائر الخ، التي وردت في الرحلة الثانية من

حكايا الجياني (٨٤)، وتعلم "أن الحرية حياة الروح،

وإن الجنة نفسها لا تأتي عن الإنسان إذا خسر

حرية (٨٥)، وذلك عندما يسرد قصته مع المعوز

الشعر، الذي استعده، وهي قصة ترد في الرحلة

الخامسة من حكايا الجياني الأصلية (٨٦)، وتعلم

كذلك "أن الطعام غذاء عند الاعتدال، ومهلكة

عند الغنى، ويصنق على الضفاد، كما يصنق

عليه (٨٧)، وذلك عندما يقص حكاية محاولة

رفعه مع زوجته الميتة، وهي قصة ترد في الرحلة

الرابعة من (حكايا ألف ليلة) (٨٨).

• كاتبة وأكاديمية من الأردن

(٢٢) قصة ١٢٢

(٢٣) قصة ١٢٣

(٢٤) قصة ١٢٤

(٢٥) قصة ١٢٥

(٢٦) قصة ١٢٦

(٢٧) قصة ١٢٧

(٢٨) قصة ١٢٨

(٢٩) قصة ١٢٩

(٣٠) قصة ١٣٠

(٣١) قصة ١٣١

(٣٢) قصة ١٣٢

(٣٣) قصة ١٣٣

(٣٤) قصة ١٣٤

(٣٥) قصة ١٣٥

(٣٦) قصة ١٣٦

(٣٧) قصة ١٣٧

(٣٨) قصة ١٣٨

(٣٩) قصة ١٣٩

(٤٠) قصة ١٤٠

(٤١) قصة ١٤١

(٤٢) قصة ١٤٢

(٤٣) قصة ١٤٣

(٤٤) قصة ١٤٤

(٤٥) قصة ١٤٥

(٤٦) قصة ١٤٦

(٤٧) قصة ١٤٧

(٤٨) قصة ١٤٨

(٤٩) قصة ١٤٩

(٥٠) قصة ١٥٠

(٥١) قصة ١٥١

(٥٢) قصة ١٥٢

(٥٣) قصة ١٥٣

(٥٤) قصة ١٥٤

(٥٥) قصة ١٥٥

(٥٦) قصة ١٥٦

(٥٧) قصة ١٥٧

(٥٨) قصة ١٥٨

(٥٩) قصة ١٥٩

(٦٠) قصة ١٦٠

(٦١) قصة ١٦١

(٦٢) قصة ١٦٢

(٦٣) قصة ١٦٣

(٦٤) قصة ١٦٤

(٦٥) قصة ١٦٥

(٦٦) قصة ١٦٦

(٦٧) قصة ١٦٧

(٦٨) قصة ١٦٨

(٦٩) قصة ١٦٩

(٧٠) قصة ١٧٠

(٧١) قصة ١٧١

(٧٢) قصة ١٧٢

(٧٣) قصة ١٧٣

(٧٤) قصة ١٧٤

(٧٥) قصة ١٧٥

(٧٦) قصة ١٧٦

(٧٧) قصة ١٧٧

(٧٨) قصة ١٧٨

(٧٩) قصة ١٧٩

(٨٠) قصة ١٨٠

(٨١) قصة ١٨١

(٨٢) قصة ١٨٢

(٨٣) قصة ١٨٣

(٨٤) قصة ١٨٤

(٨٥) قصة ١٨٥

(٨٦) قصة ١٨٦

(٨٧) قصة ١٨٧

(٨٨) قصة ١٨٨

وفي هذا "بعد جويس أنموذجاً جدياً" لكون العديد من منظري التكميكية في السبعينات والثمانينات يعتبرون عمله نوعاً من الإلهام ودافعاً لأرائهم النظرية. بعبارة أخرى كان جويس كاتباً للرواية النظرية لا بوصفه ارتد من النظرية إلى الرواية. بل لكونه اعتبر فيها بعد الكاتب الذي استشرّف نظرية الرواية من خلال ممارسته في تأليف الرواية. ولئن كانت بعض الروايات نظرية أكثر من غيرها، فإن كتابة جويس قد طرحت باستمرار على أنها الأنموذج الكامل للرواية النظرية ليس من خلال إقحام النظرية الأكاديمية في تضاعيف رواياته، بل لأن النظرية الأكاديمية قد استتبعت بصورة من الصور المضامين النظرية في أعماله الروائية. (٢).

وإلى هذا الاتجاه ذهب كولن ولسون في (فن الرواية) حيث قال: (إن جويس كتب روايته، أو فصلاً في الأهل - وفق نظريته الخاصة بالتجلي (أو لحظات الإدراك الخارق) Epiphanies وهو مصطلح استعمله جويس من المصطلح الديني (الظهور الإلهي) (وهو لدى جويس يشير إلى لحظة يتوصل فيها الإنسان عن طريق تجربة مادية إلى إدراك روحي خارق، يتغير معه كل تفكيره). ونظرية التجلي هذه عند جويس هي ببساطة، لحظات نموذجية من الحياة اليومية وكأن آلة التصوير قامت بالتقاطها - لقطات لفظية.

وقد شمر جويس أن مثل هذه اللقطات يمكن أن تحتوي على كل الحقيقة لأي موقف قائم. (٣).

ومثال على هذا التراجع بين قطبي الطبيعة والرمز عند جويس في رواية (بوليسيس) هو ما يعرف بالتناقض بين الحقيقة والأسطورة. (إن هذا التناقض هو الحركة التي تسمح بوجود دروة في التفاصيل الحقيقية في بوليسيس بغية تحقيق أكبر قدر ممكن من الطبيعة في الوقت الذي تعمل فيه على إيجاد نظام تناسي يضيء على تلك الواقعية قيمة رمزية وما وراء

الرواية : نظرية في الرواية

"بوليسيس" جيمس جويس أنموذجاً

طاراد الكبيسي *

يسمىها، الرواية النظرية. وما وراء الرواية. وآخر يراها بعضهم نظرية الرواية داخل رواية. وثالث قال، الرواية الروائية.. وكل ذلك يقصد به الرواية التي تجسد أو تتنظر أو تخطط عبر سرديات، نظرية في الرواية. والفرق هو بين أن تكتب رواية وفق نظرية مكتملة للرواية، وبين أن تكتب رواية

وفق رؤية خاصة يستخرج منها النقاد والمباحثون نظرية في الرواية. وصدق من قال، كل رواية جيدة هي نظرية في الرواية. وإلى هذا نذهب في هذه المقالة، مع ما ذهب إليه (ج. هيليس ميللر) في بحثه (من جويس إلى النظرية الروائية ومن النظرية الروائية إلى جويس) - هي الندوة الدولية السابعة عن جويس عام ١٩٧٩م. فبالرغم من أن (ميللر) لم يكن متأكداً ما إذا كان إنزياح مفاهيم الوحدة بمفاهيم تغاير الخواص أو العناصر قد جاء من جويس إلى النظرية الروائية أو العكس لكنه كان مقتنعاً بأن عمل جويس هو الذي يدلي بنظرية عن تغاير الخواص أو العناصر بطريقة لا نجد لها عند غيره. (١)



جويس

نصية) (إن نواحي يولييس التي تعمل لخدمة الألهام المرمجي - الافتخار إلى الحكمة وغياض المؤلف وتتكلم الصوت الروائي بتعددية الأصوات والتضبيب بين المصالحين الداخلي والخارجي والتجارب المحاكائية التي تعطي صورة غير حقيقية من عدم وجود تقنية روائية والأحاساس بالدخول المباشر إلى عقول الشخصيات وإلى المفردات الخاصة بأفكارهم والحضور الطافي والمباشر لمدينة دبلن - والتفاصيل الحقيقية في عرضها والتفاصيل البصرية الزائدة والمصوت العلمي الموضوعي والساحر في بعض الأحيان، والخصوصية الشبيهة لاجتماع دبلن - كلها مطمورة تحت طبقات من التقنيات التي تسعى إلى كسر الألهام القصصي (٤).

وهي هذا تطرح فكرة العلاقة بـ (الهوية) أو الوحدة أو الأنا - أو الاغترابية التي تربط الإنسان بملافة ما، لتتحول دون رجوعه إلى وجود ذاتي يوتوبي أي مجرداً من جذوره، وهي (يولييس) تأتي هذه البهنية سؤال: (لكنني أنا شكل الأشكال، أنا تلك بالذاكرة لأنني في ظل أشكال متغيرة) (٥)

وهي فصل (بروتوس) من رواية (يولييس) يفكر (ستيفن) في مفهوم أن الفكرة هي شكل الأشكال وتماثل شخصية (بروتوس)، في حين أن لغة (جويس) تحدث هي أن تتحول - مسبقاً في "الأشكال الخارجية" من خلال تيار الشعور الداخلي عند (ستيفن) (٥) * ويهذا يطرح جويس، السؤال عن الحضور المتجسد ذاتياً، والفكرة التي تؤثر مشكلة "الهوية" بوصفها تلاعباً بين الذاكرة المفكرة (بوصفها تكراراً آلياً وتكنولوجياً) والذاكرة المتجسدة ذاتياً أو وجود الـ (أنا) الأفق المثالي للوحدة الشكلية (٦)

وفي المؤتمر الدولي السابع عشر (لندن ٢٠٠٤ - حزيران ٢٠٠٠) الذي عقد تحت شعار: (جويس ٢٠٠٠ أضحى في الكتابة) جرى تركيز وتطوير الفكرة إياها حيث أشار الباحث الأمريكي زاك باون Zack BOWN: (لقد استمر جويس الزمن وسرياته بتكثيف اسم أوديسوس إلى نظيره الروماني يولييس، ثم أضاف بعد ذلك ألفي سنة أخرى وذلك بأن جعل (يوليوس) رمزاً لهم، أن جويس يعادة خلقه الماضي الأغريقي والروماني لتعلمه دبلن

الايحاءات (ستيفن) صنو الأنا الذاتية المتمركزة عند جويس في الفصول الأولى من (يولييس) يمهد الطريق أمام (جويس) للعشوائية الفنية

في مطلع القرن العشرين إنما يعيد خلق حياته الخاصة في مؤلفاته - كما أنه يصفي جزئياً إلى تصورات (ستيفن) ديورانس) بوصفه نسخة مستقرقة من نفسه وذلك في محاولة منه لإعادة خلق الحياة في ضوء مفاهيم واقعية أكثر مما يستطيع تحيئه العالم الأنثروبولوجي الثقافي قبل بضع سنوات، قال: (إنني أعتقد بأن "جويس" قد مر على الفتح الأساس لما يؤمن وما لا يؤمن به، وعلى الرغم من كل الألهام الذي يكتنف رواية (يولييس) إلا أنها تحتوي على جميع الأجوبة التي تقدم نظاماً ثقافياً ودينيّاً في طور التشوّه، أن جويس لا يضع لبنة ثقافية فوق أخرى حسب بل هو يمثل الذاتية عن الراوي أو الرواة).

إن الإيحاء بان (ستيفن) صنو الأنا الذاتية المتمركزة عند جويس في الفصول الأولى من (يولييس) يمهد الطريق أمام (جويس) للعشوائية الفنية هي اللغة ووجهة النظر في الفصول الأخيرة، هذه العلاقة التجريبية المؤقتة بين الدال والمحلول - بين المؤلف والشخصية - تؤسس صورة ذاتية أساسها الفريزة الملقطة ثقافياً، أساسها شيء ما لم تتردد الاغترافياً حتى وقت قصير في الأقرار به، وقال: "لقد أضفنا (جويس) بعمله هذا كله عنصر السيرة الذاتية إلى روايته ورسى بنا إلى عتبة القرن الحادي والعشرين من خلال الربط بين السرد القصصي والإيحاء بوجود وجهة نظر ذاتية في رواية لا يرقى إليها الشك، تنبع من هو خارجها داخل النص بصرف النظر عن كاتب ذلك النص، إننا نلاحظ الجانب الأخرى للخارج/ الداخلي

في نفس الأفكار التي تجمع الأبطال. وقال أيضاً: "لقد مهد (جويس) في رواية (يولييس) الطريق أمام التقيد الفطري في الرواية لا من خلال تقديم فترة زمنية واحدة داخل أخرى، بل من خلال تصفية الشخصيات الذين قد يمثلون أو لا يمثلون مشكلات جويس نفسه مع الماضي، بما في ذلك وجوده في بيئة إيرلندية كاثوليكية رومانية، تلك المشكلات التي عززتها سنوات التقى في أوروبا برقعة الآخرين من فنانين ومثقفين، ومن خلال القراءة الواسعة المكثفة سعياً وراء مادة لفقه القصصي للمعد (٧).

وقالت الباحثة "روديشا إيتا" في بحثها: (يولييس بين الحياة والكتابة) من ضرورة تكرار قراءة يولييس كل مرة يبرد المره الكتابة عنها. (فكل قراءة تركز في أبعاد جديدة وتفتح فضاءات جديدة من القوة والمصلحة) و (بعبارة أدق، عندما يعيد المره قراءة "يولييس" فإنه يصل إلى نقطة استفسار وجديدة عميقة تستدعي قراءة النص من جديد وإلى ما (نهاية) كما تورد الباحثة نصاً للباحث (ديريك أريج) حول تحليله للمونولوج الداخلي عند (جويس) ووصفه له بأنه عبارة عن (سريان) قائلا: (إن (يوليوس) نص يستمر عادات القراءة لمزج الكلام بالكتابة. أو على وجه أدق، يكشف عن تندر الفصل بين الكلام والكتابة في الثقافة الأدبية، ومن خلال التقنيات البصرية، يستطيع هذا أن يوحي لنا بعبور الأفكار وسريانها باستمرار فيما يؤثر فيها وجهات النظر والريثبات والذكريات في الوقت نفسه الذي تكشف فيه بأن الفكرة ليست ملكاً ذاتياً بل هي مشاعة أمام خصائص اللغة اللدية والثقافية.

إن "يوليوس" تفرج على نحو دقيق الخصائص النصية الكتابية والفراغية بالمعنى الذي لجأ إليه (بارت)، علاوة على ذلك: إنها تحدد منطقة السرد التي تشكل نقطة لقاء العديد من اللغات (اللغات بوصفها لغة وكلاماً)، إن (يوليوس) تنصع عن مكونات عقلها وقلبها وهي بعملها هذا تحطم الفوارق بين اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة، بين قواعد النحو الشكلية ونمطها الفلطي والكتابي". (٨)

ويقودنا هذا إلى القول في فن جويس عامه، وهي (يولييس) خاصة: بأنه فن يسير في اتجاه التقيد والكثافة المادية.



ومن المشكلة الخاصة أمام الفن المعاصر في التعبير تمهيراً مرضياً هي إحدى الطريقتين: أما الإطالة وإنس، والبوت: أن جويس اختار الطريقة الأولى في (يوليسيس) حيث خصص ما يزيد على ربع مليون كلمة ليكشف عن التعقيد الذي تشمله معجزة يوم عادي كامل. وكان البوت على وعي بالنتيجة بين عمله (الأرض الهباب) وعمل جويس (يوليسيس) عندما قال في مقاله صغيرة بعنوان (عوليس والنظام والأسطورة): وأدرك كيف كان من الأهمية بكان لتدعي جويس أن يعد (صعيداً) يقف عليه نتاجه وذلك في مبنى الأوديسة. حين قال: (إن السيد جويس حين استغل الأسطورة، حين صنع توازياً مستمراً بين القدم والحداثة، فإنما اتبع نهجاً سيولره آخرون بعده ولا بد. ولن يكونوا مقلدين أكثر من تقليد العالم الذي يستخدم مستكشفات أنثشتان في متابعة أبعاده المستقلة الخاصة. وما طريقته لا تضبط سببية الميث والفرغوش التي تسمى التاريخ المعاصر، وتنظيمها وإعطائها - وهي المستفظة - شكلاً ومعنى).

أما ما هنس فقال: (ومن الحق أن كتاب "يوليس" يقدم لنا مثلاً أكمل على إحراز الفنان المعاصر وإحكامه لمسألة الوعي بطريقة مشابهة - بطريقة البوت في الأرض الهباب، وحين يتأمل المرء ذلك العمود الأحكامي المهيمن للمبنى في كتاب جويس، ويرى تلك الدرجة التي لا تكاد تصدق كلفية خلق التوازي بين أدق التفاصيل وأصغرهما في قصته وبين التفاصيل في الأوديسة، فإنه يبدأ يستغرب لم لم تلبس قوته الخلاقة الضخمة ثوب الحماية بهذا الذي كنهه فوقها تكديساً خلافاً من حصافة ولوعية تبدو وكأنها بحث لا طائل تحته. ولكن المرء يدرك في النهاية أن ذلك الاكتمال نفسه في المبنى الخارجي قد يكون هو الشيء الوحيد الذي منع عقل جويس - المستغرق في الثقافة القديمة - ذلك الانطلاق الخلاق العظيم الذي كان محالاً له. وذلك حين هيا له محملاً بيني عمله، محملاً يمتاز بأنه من غير القصص في الحضارة الغربية (١٤).

ويبدو - وربما ما لا شك فيه - أن جويس كان على وعي تام فيما كان يعمل حيث راح يصب طاقته المبدعة في

هكرة (يوليسيس) نشأت بهذا الشكل نموذجاً مقدماً يبحث عن المادة اللازمة لأكسائه. ولولا أن جويس قرر أن يكتب رواية كظهير للأوديسة ويطبق كل فصل بساعة من النهار: لون، وقت، عضو في الجسم وما إلى ذلك. لكنت قد انتقلت (يوليسيس) إلى قصة قصيرة لـ (أهل دبلن). ويلزغ من أنه كان هناك قدر معين من عدم الرضا بهذه المجموعة من الأدوات التنظيمية، لكنها تخدم بصفة إطار لتمديد الرواية إلى أبعادها الكاملة. وقال: "في يوليسيس - في الوقت الذي ينبع فيه الشكل الأكبر من وعي جويس ذاته، فإن أجزاء كبيرة منها مؤلفة من أساليب تقلد أو تعكس العمليات الفكرية لمقول أخرى. وهناك ثلاثة مبادئ سهلة التمييز للتقليد الأسلوبية (يوليسيس): الأول: الحديث المنفرد الداخلي الذي عقاده توليد الانسياب المطلق للفكرة الاعتباطية. الثاني: مسرحية الفكرة اللامعقولة الموجودة في فصل سرسي Circe والثالث: المحاكاة التكميلية المتعددة التي تأتي بصورة رئيسية في فصل السايكلوب ونوزيكا وإيران الشمس".

" هذه المحاكاة التكميلية التي تستخدم في الأعمال الحديثة لإظهار واقع الأسلوب بحيث يحل محل المضمون كمرکز لانتباهه ويصبح وسيلة للأفكار. ويظهر لغة المحاكاة التكميلية الفكرة بدلاً من بنائها، وهي ليست وسيلة مساعدة للمعنى بل تجسيد للمعنى ذاته. وهي تتمثل ما سماه بيركسون: "الرسم البياني للقوة المحركة" - سمات النص التي تغير القارئ - الموقف الذي عليه أن يتبناه تجاهها". (١٣).

لا يمكن لأحد أن ينكر أن عمل جويس هو عمل تنمائي، أي قراءة جويس الخاصة للأوديسة

تقنيته هي تشكيل المقاطع والأصوات وتشكيل الحروف نفسها وإعادة بنائها في تأليف جديد ملول، وعمل جديد. إن جويس يتدفق سريعاً هارياً كأنه الذي قال عنه هيرا قتلطس: إننا لا ننزله مرتين. بيد أن جويس واج جداً في تقنيته، مدرك لأساليبه وشعاعه (٩).

وهذا ما ذهب إليه نورثروب هراي - وباعتبار (يوليسيس): (بحث في شكل معاصر للأسطورة) ممثلاً ذلك بالثقافة الواسعة لدى الكتاب. قال: " نلاحظ أن الكثير من الكتاب ذوي الثقافة الواسعة ممن تتطلب أعمالهم دراسة متأنية، يتجهون صراحة إلى خلق الأساطير. وتشمل الأمثلة لانتى وسينسر. أما خلق الأسطورة القائم على الثقافة الواسعة كما نجده في المرحلة الأخيرة من مراحل هنري جيمس، وإلي كتابات جيمس جويس على سبيل المثال، فقد أصبح أمراً بالغ التعقيد. لكن التعقيدات تقصد منها الكشف عن الأسطورة لا حجبها (١٠).

وباختصار لا يمكن لأحد أن ينكر أن عمل جويس هو عمل تقاسي. أي قراءة جويس الخاصة للأوديسة. " لذا يمكن أن يقال في (يوليسيس) ما جويس، ما يقال في أي عمل من هذا القبيل. أي أن بيني الروائي أسس عمله من المادة الأولية للعمل الأول الأصلي، وفق رؤيته الخاصة بالواقع مع مطببات لا بد منها: استمارات، تضمينات، تلميحات، إشارات، مجازات، الخ. لكي يعطي العمل الجديد، البعد الكائني والزمني والذي يشكل (الفرش) الذي هدف إليه الروائي حسب (نظرية الأغراض) واختيار الفرض. (١١).

وهذا ذهب (ديف لودج) حين وصف بناء (يوليسيس) بأنه بناء استماري. قال: (إن بناء رواية يوليسيس) بناء استماري لأنه يقوم على التشابه والتوضيح - وعلى سبيل المثال: بين مدينة دبلن والأوديسة. وكذلك التشابهات الأخرى - إلا أنه من الواضح أن هذا يتسجم والاستغلال المتعمد والكثير للمجاز. وخلاصة القول، إن هذه الرواية الحديثة تمتاز باتجاهها إلى استخدام المجاز اللغوي، وباتجاهها أيضاً إلى استخدام الاستعارات (١٢).

وتأهيداً لما قاله (هيكز) من أن بعض القموض يتوافق وطبيعة الشعر. ويشكل عنصر ضرورياً أحياناً لنصم الشكل، ذهب جاكوب كورك إلى أن



عن قرب من حيث الموضوع والشكل معا. لكنها ملحمة عصرية بطلها الإنسان العادي - لا الكائن الخارق.

(٩) ويخيل إلي - يقول ولسون: أن (بوليسيس) أكمل الروايات - كتابة. منذ فلوبر - الذي كان له أثر عظيم في جويس: في موقفه من العالم الجورجوازي المعاصر وفي التقابل الذي يطوي عليه التوازي الهوميري في بوليسيس بين عالمنا والعالم القديم. وكذلك في استهدافه كناية مثل للموضوعة الصارمة وتكيف الأسلوب للمحتوى.

ومن هنا لا يمكن استبعاد (بوليسيس) عن أسطورة العود الأيدي. حيث أن (بلوم) و (مولي) يحنان إلى الماضي الذي يعاناه فردوساً مفقوداً. أما الحاضر فساقط، وبأسفل في استعادة ذلك الفردوس - حسب مهربيا الهاد.

(٥) ونضب ولسون أيضاً إلى أن جويس أخذ على عقله أن يجد الهجة الدقيقة التي تميز أفكار شخص (دبلني) معين عن أفكار الدبلنيين الآخرين. وهذا يرجع - حسب فرانك بودجين - سادج جويس - إلى الثقافة، ولا شيء سوى الثقافة الشعبية تبقى (بلوم) على صلة برؤاه.

(٦) وعن أشهر ابتكارات جويس في (بوليسيس) وأدعائها للدهشة - حسب جون جروس - هو استخدام على نحو منظم ومنهجي لأداة لم تكن لها سابقة إلا قليلاً، تلك هي المونولوج الداخلي وما يطوي عليه من توترات (١٨).

وعن تكيف تيار الوعي في كتابات جويس قال جورج لوكان: إنه ليس مجرد ابتكار في الأسلوب. إنه في حد ذاته، المبدأ الذي يشكل التسلسل الذي تجري عليه الرواية ويتحكم في عرض الشخصيات. (١٩).

(٧) وفي طريقة (جويس) في معالجة ملفقه الضمنية وإضفاء الشكل على كتابه، بما لا تشبه أي شيء آخر في الرواية الحديثة. قال ولسون: لقد ظن نقاد (بوليسيس) الأوائل أن هذه الرواية (شريحة حياة) واعترضوا

لا يمكن استبعاد (بوليسيس) عن أسطورة العود الأيدي. حيث أن (بلوم) و (مولي) يحنان إلى الماضي الذي يعاناه فردوساً مفقوداً

المؤلف أول الأمر قصصة قصيرة لمجموعة (دبلنزون). لكن الرواية (بوليسيس) بشكلها النهائي (حوالي ٩٠٠ صفحة) تكاملت على نحو.. يختلف الاختلاف كله عن أي من كتب جويس السابقة. وهنا يبنى الانتباه إلى كيف يمكن أن تتحول القصة القصيرة إلى رواية كبيرة أو رواية صغيرة.

(٢) إن عنوان الرواية (بوليسيس) ذو أهمية كبيرة - إن لم تقل أنه المفتاح الذي لا غنى عنه للدخول إلى عمق ومجال الكتاب الحقيقي، فهو يحيل إلى أوديسة هوميروس، من جهة، ويساعد على كشف الاختلاف والاختلاف بين المعلن. ففي الأوديسة - مثلاً - لا وجود للمؤلف داخل الرواية. أما في (بوليسيس) جويس، فستيفن ديراليس يراي جويس: (فقد كان جويس أبعد ما يكون عن أن يخفي نفسه وراء الكتاب، فهو يجعلها حضوراً مستمراً من خلال تدخلات هنية - كالقطع الأدبية وما شاكها..)

وهذا يأتي تأكيداً لما ذهب إليه ولسون في قوله: (المناصر الحقيقية في أي عمل روائي بالطبع عناصر شخصية المؤلف نفسه: فضياله يجسد صورة من الشخصيات والواقف والمُشاهد، المصراعات الأساسية الكامنة في طبيعته أو دورة المراحل التي تأت على المرور بها. أفرادها تشخيصات لتوازن المؤلف وعواطفه. الخ (ص١٤٢ من المصدر نفسه).

(٣) ويهدأ استبعاد جويس أن يقدم أوديسة حديثة، تتبع الملحمة القديمة

تقنيات تعبيرية متنوعة في مخطوطه، نابذاً حتى مصطلح (الرواية) وواصفاً عمله بأنه متحف لمختلف الأنواع الأدبية. قال: (بوليسيس: ملحمة لها جنسيتان: يهودية - إيرلندية وهي في الوقت ذاته دورة للجسم البشري وقصة صغيرة عن حياة يوم. وهي أيضاً نوع من أنواع الموسوعات (١٥).

ومن هنا اختلف النقاد في جنس (بوليسيس)، قال: ١. والتون ليتس في مقال: (نوع (بوليسيس):) (بما أن بوليسيس جويس تقف عند ملتقى العديد من التقاليد والأنواع الأدبية، فقد عدت أرفع تحد يواجه نقد الرواية النظري) وإلى هذا ذهب نورثروب فري في (تفسير النقد) - ١٩٥٧ - قال: غدت بوليسيس أرضاً اختبارية حرجة لنظريات في التخييل ومناهج في النقد النوعي.

ونذهب آخرون إلى أن (بوليسيس): (شكل مسرحي واقعي) و (قصيدة رمزية) مركبة لا تطبق عليها تقنيات (الرواية) و (بوليسيس): (رواية إنجليزية تقليدية) و (بوليسيس: ملحمة ثورية تامة استخدمت فيها أشكال الشعر الأرمية كلها: الرواية، الاعتراف، التشريح، الرومانسي) و (مهما يكن الجذع أو شجرة المائلة التي يضمها الجذع للسرد القصصي فإن (بوليسيس) يمكن النظر إليها على أنها تركيب من أشكال لا يحصى لها عدد ما تزال تعمل فعلاً في صنع التخييل الحديث " وهكذا فإن (بوليسيس) تأثير بأقصى صورة المشكلة المركزية في نقد الأنواع" وهذا يعني: " أن بوليسيس في أعماق امتداداتها، تتكرر صيغة الأنواع، وتسمى لأن تكون كلاً بذاتها" والطريف - أو الغريب في الموضوع - أن إحدى السمات الجوهرية في (بوليسيس) أنها تشابه العديد من الأعمال الأدبية الأخرى، لكن هذه الأعمال الأدبية الأخرى لا تشابه (بوليسيس). وبذلك تعيش (بوليسيس) في أذهاننا على أنها عملية ولتأجج معا. تتطور دائماً مع أنها تبقى ذاتها في الوقت نفسه (١٦).

وأخيراً مع إدوين ولسون في مقاله المأثور ما أبرز خصائص من الرواية في رواية (بوليسيس) (١٧) قال:

(١) نشر الكتاب في باريس عام ١٩٢٢ وكانت فكرته قد اختبرت في ذهن



واضطرابه دون تدخل من رقابة أو تنظيم أو اختياره إن كل شيء يؤكد هذا حيث أن جويس لم يترك شيئاً وعنه الذاكرة، وحفظته الباصرة والبصيرة، لم يدخله: استعارة، أو تضميناً، أو إشارة، أو نصاً... سواء كان شعراً، أو نصاً تاريخياً، أو حدثاً، أو هولكورا، أو لفظاً من لغات قديمة أو حديثة، أو أغنية، أو أسطورة، أو ليلة من ألف ليلة وليلة... الخ. حيث يمكن أن نقول خلاصة الكلام: إن وراء كل عبارة أو تعبير، أو كلمة أو إشارة... مرجعاً: أغنية، أسطورة، قصيدة، حدثاً تاريخياً، مكاناً، نصاً لشاعر أو سارد، صولاً... حتى أصبحت الرواية متحفاً لكل عجيب وغريب، وبنتاً - نحن القراء - بأمن الحاجة إلى شراح وأدلاء في كل قرابة لهذا الكتاب - . وكانت العرب تمتحن كل من يدعي علماً بالسؤال: هل ركب البحر؟

* كاتب عراقي

غرابية إذا قيل، أن جويس استغل في (يوليسيس) يتابع الرمزية والطبيعية معاً كما لم يفعل كاتب من قبل.

(يوليسيس) يتابع الرمزية والطبيعية معاً كما لم يفعل كاتب من قبل. يبقى أن نقول أخيراً: هل حقاً جماعة تبارك الوعي أو المونتولوج الداخلي من الروائيين مثل بروست وجيمس جويس، يفلتون العنان لهذا التيار في فيضه

على أن فيها من السهولة والوضوح أكثر مما ينبغي... لكن فيها بعد انضج أن (يوليسيس) تعاني من الأغراق في التشكيل والتصميم، لا من العكس. وقد وضع جويس (خلاصة) لروايته تمهد فيها على نفسه بأن يقوم بمحاولات خلسة عظيمة التقيد - خلسة ما كان لنا أن نذري بها فيما عدا سماتها الظاهرة جداً. ثم نكتشف من (الخلاصة) بالإضافة إلى التوازي للمقد بين روايته وبين الأوديسة، أن ثمة أيضاً في كل قصة حادثة، عضواً من أعضاء الجسد الإنساني وعلماً أو هناء من العلوم والفنون الإنسانية... موجودة هناء. نظرية ومكتربة تحت السطح الواقعي، مزروعة بحيلة ودراسة. وهكذا في ضروب أخرى من الخرافات والرموز الخفية، فنلقى في فصل أكل اللوتس - مثلاً - إشارات إلى الزمور لا تحصى... وأذن، لا غرابية إذا قيل: أن جويس استغل في



- ١- يجر مفاد (الرواية النظرية) لـ (مارك كوري)، تد: عمار سمون سلطان - مجلة (ثقافات البحر) - ١٢/١١ - ٢٠٠٤م - ص ١٩٥
- ٢- ص ١٩٥
- ٣- في الرواية - كورنيس - ت: محمد درويش - دار الفؤاد - بغداد ١٩٨٦م - ص ١٤٧
- ٤- الرواية النظرية - مصدر سبق - ص ١٩٩ - ١٩٨
- ٥- مقال (البحر ورواية) بقلم د. ج. ت: محمد درويش - مجلة (الأعلام) ٢٠١١/٤م - ص ٨٦. ومن هذا لوحظ أن استخدام جويس لبيد الوعي (المنولوج الداخلي) - عدم أن الحكيم شخص واحد تكلم لكن داخل هذا الصوت شارك شخص آخر بمعنى أن المؤلف لا يعبر عن ذاته حسب بل ولدت الأخرى شخصيات عمله
- ٦- المصدر السابق - ص ٨٦ - ٨٧
- ٧- ملف (جيمس جويس ٢٠٠٠) ت: عمار محمد درويش (الأعلام) ٢٠٠٠م - ص ٨٤ - ٨٥ - ٨٦
- ٨- المصدر عنه - ص ٨٩ - ٨٨
- ٩- والآن دافني (عصر السريالية) ت: خالدة سعيد منشور دار فاني - بيروت ١٩٦٧م - ص ٢٦٦
- ١٠- تشرع النقد - بورنور فري ت: محمد عصفور - عمان - الأردن ١٩٩١م - ص ١٤٨
- ١١- (نظرية الأعراس)، تونشيسكي - صبي (نصوص الشكليات (الرواية)) - ت: إبراهيم الخليل - بيروت ١٩٨٢م - ص ١٧٥
- ١٢- عن كتاب (الخلاصة) - فري: ما تكم براديري وجيمس ماكفارلين - ت: مؤيد حس فوري - دار الفؤاد - بغداد ١٩٩٠م - ص ١٣٦
- ١٣- اللغة في الأدب الحديث: الخلاصة والتعريب - جاكوب كورك - ت: ليون يوسف وهزين عموتيل - دار الفؤاد - بغداد ١٩٨٩م - ص ١٨٩ و ١٩٩
- ١٤- تدي. إيرت الشاعر الناقد: مائيس - ت: د. إسماعيل عيسى - ص ٩٧ - ٩٨ - ١٠٥ و ١٠٦
- ١٥- عن كتاب: (نظرية الرواية) لـ (جون هالينز) - ت: محي الدين سبيحي - منشورات وزارة الثقافة - دمشق ١٩٨١م - ص ١٦١. وقد جاء هذا الوصف في رسالة بث بها جويس إلى "كارولينا" بتاريخ ١٩٢٠م
- ١٦- المصدر نفسه: ص ١٦٣ - ١٧٥
- ١٧- قلعة أكمل - إيموند ولسون - ت: جبر إبراهيم جبرا - منشورات وزارة الأعلام - بغداد ١٩٧٦م - ص ١٥٤ - ١٦٩
- ١٨- جون جويس (جيمس جويس) - ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد - المكتبة الحلبية - بغداد ١٩٨٥م - ص ٧٧ - ٧٨
- ١٩- معنى الوفاية للقاصدة - جورج لوكاش - ت: أنيس البيوطي - دار المعارف بمصر - ١٩٧١م - ص ١٦
- ٢٠- جويس أن يعرف للصيدق الشاعر المترجم (صلاح نزيدي) لرواية (يوليسيس) - ت: دار للنقد - دمشق ٢٠٠١م - بكل الفصل مع مقال الشكر لترجمته لرواية أولاً ووضعه للبلد (الفرنسي) نقياً. إذ لواء لفتنا كما شاع نوميبيوس في البحار سنين عدداً.

أبو عادل هويو

د. محمد سيديرت *

يوسف الصليح وسأنتي عن سكران وطلب مني راقم المكنون عبد العزيز الدوري، وبارت بطله له. وقدنا معا. وأحد في دمشق بضحي منتقلا بين العواصم وأخر في عمان لقله التاريخ عبرات ومضات. منذ أن غادر بغداد أواخر الستينيات. وقول أسبوعين نعت سلالا عنه قال النازل: "أبو عادل قليله جياته يمكن نعبان مالآيام".

تلك لحظات صعبة في حياة المبدعين أن يتنادوا عليها وهم تأثبون في سكر الوطن وشبهه العراقي الذي حضر النوايا على شبره كما لو أنه في الكرخ حين كانت بغداد مدينة الطفولة والشباب. وهو في دمشق مدينة تحفظ ما بقي له من حياة زائها شبيب السنين التي تكسرت أمام شاعرية الكلمات للطفرة.

مظفر طاشور اختت السياسية جمانية شعره ككوار. رغم أنه في الغزل يبلغ مفاسد عذبة. وهو في السياسي كذلك. لكن السياسة سرادت صورة الشعر الجاهل منه.

والناظر إلى جربة مظفر النوايا يجد أنه غول إلى ظاهرها في المواقف فهو ليس ضد السلطات الحاكمة فقط. بل هو راخص لكل من يتعامل مع السلطة ويعج بجهولتها ورجاها. لذا غدا لونها محبدا لأهله الأبناء والمنازل والكتاب. أمولة لأب المقاومة والريخ. ما جعل شعره على لسان طلبة الجامعات من قوى اليسار والتقدم وظل الناس يتبارون بهم حفظه له الأجل من يولاه "حجام البريس" أو لؤلؤ جمد. أو قصيدة الفصحى مثل "وثرات ليلى. وعروس السفائن و تل الزعتر أو قصيدة - البراءة - بشهدا الأول: الأم ومشهدا الثاني: الأخت.

غزل الكثير من الشعراء العرب من أمثال مظفر بيد أنه ظل وفيها للصورة التي تكونت في حيلة الناس عنه. حافظ على مخاضه جريته وعلى معاني كلماته من الارتفاق. وظل بعيد كل البعد عن الدعوات وعن عطايا السلطان. فهو اليوم لا يحتاج أن يعيد شعره مرثين ولا أن يرسم لتجنبه صورة جديدة يجده في اختيار إطار يجعلها في عين الناس كما هو حال الشعراء الذين بدلوا وغيروا وتغيروا.

أعير ما عسى شاعر ينص ليحكي الفرات أن يقول في ظل ما آل إليه الواقع العربي سؤال سلفه النوايا حين قال:

هل حرب أتمم؟

فتلتنا الرد.

فتلتنا أن الواحد صا يحمل في الدخان حده.

مظفر شاعر عروب بالمرحة الأولى يرضي مشجعه مشهد السلب والاعتداء والافتصاب لأي جزء من الكيان العربي فهو يقول بحق اغتصاب

الأهواز:

من هرب هذي القرية من وطني؟

من ركب أفتقه لوجه الناس؟

من هرب ذاك النهر المتجوسق بالنخل على الأهواز؟

أجيبوا..

مظفر عراقي محقق وأصيل ظل منتقلا بشهد كل هربة وهربة. هو عاشق مظفر من الطراز الرابع. هو من يتمنى أن يكون وعاء يسقط فيه حليب اللوز من نهد بنية حائلة. وهو من أطلال النظر إلى المستنابات باحثا عن عشقه الذي حمله معه ورافقه. دون أن يفصح عن كثير منه. لذا لو قال كل ناظمي للشعر أنه غير موجود وتعبان فابو عادل بن عايش فوق كل رأس وهو موجود.

الحال الزمان من اغلاق ونز بعد السؤل التالي: ما كانت جموي الشعر المتهوب. غير أنه غيب شعر الغزل وأصكانية التلذذ بصورة العشققة. حدث ذلك مع صاحب "الربل وحمد" الذي هو ذاته صاحب يا بحر البحارن. وثرات ليله وعروس السفائن. هو من أهدى كل مقاومة لصيدة فجعل من شعره عنوانا دائما للرفض والخنوع والقبول بالهزيمة.

اعتاد مظفر النوايا الذي منحتة سوريا مؤخرًا جنسيتها. وهو اليوم في حال صعبة ليست جيفة أعزاء له للعتقة بالياسمين وراح يبحث عن عش صغير يلوي حروفه البعثة في غارطة الشاء العربية لكن أحدا لم يرد إليه صدى صوته. هكذا كان النداء في مرثيات سليمان خاطر الذي حوكمه وحكم عليه بالسجن مدى الحياة. ولكن عثر عليه مينا في زائنه بالسجن بعد إدارته. واتهم وقتها بالجنين وأنه التحن ويرد وقتها أنه تعرض لعملية اختيالي في مشفله ولذا رأى فيه مظفر خلة اقتراب وصلة جعلته في مصاف الانبياء لأنه دافع عن دينه فقال به مظفر:

يا أعت هارون ولا أمك قد كانت بغيًا

زكريا

وسليمان بن خاطر كان صديقًا نبيًا

وإمامًا

يرى مظفر الغزل في التماذج المقاومة مهما كتبت أسهماتها لكن وحده من يستطيع جعل الخصر الأنيق أشبه ببرعم ورد ويرى أن كمال الألوثة عند امرأة لا تمثل في جديتها كمنافته ليقول بحق سهى بشارة:

"توزر الشريط الخدوتي

قد زرت خصصها بسلا صفرن كبريم ورد..

جميع الحقول أنت خلفها. لتترح لاهة

في كمال الألوثة والعطر والوعي تدخل في جيش غو

ونترع كامل ورتها.

المدنس ورده هذا الصباح الجنوبي"

تطول عملية رصد شاعرية للمظفر الكبير. ويغطي المشهد المعاصر للعراق أمام عينيه. فالعراق الذي ما عاد عراق مظفر الذي ولد فيه في بغداد في حي الكرخ التاريخي عام ١٩٢٦ عملاء اليوم الدم.

سيرة مظفر طويلة مع السياسة وكذلك مع الغزل والثرات فهو الساري الباحث عن بقايا راحة القهوة في قوله.

مرتنه بيكم حمد. وأحنه أبطار الليل

وأسمعه. بك اكوهول.

وشمرته رجة هويل

يا ريل صبح بقهر

صيحة عشق يا ليل

هور موام

ولك

حدر السنابل كطه..

معاش خشن النوايا اليوم مثلما احتضنت البياتي والجاهري من قبال وفي دمشق إذا ما برت أن تراه ما عليك إلا أن تنتظر قليلا في مقهى الهاغانا. فهو عادة ما يأتي بهوده الكمال ويجلس معه جرائده وسجلاته وقليلا ما يرافقه أحد. وفي آخر مرة رأيته فيها كان مع لارحوم

في الحرية المطلقة الذي لا يتعد عن مشاعرها الذاتية ويشكل نسيجها اللغوي الخاص، التقيناها بهدوء وحاورناها وأجابت بصراحتها المعهودة عن الأفكار المطروحة في الإجابات التالية التي نخمن بها مجلتنا (عمان) المحبوبة.

• أنت من الكاتبات اللواتي تخصصن في موضوع الحب كإقليم ثابت يضاف إلى قيم الحق والخير والجمال، كيف تنظرين إلى كلمة حب المؤلفة من حرفين، بعد المكابدة الطويلة معه؟

- الحب صلاة سرمدية للإنسان، وهو حضور لا نهائي في التضحية والعطاء، والبذل الذاتي والتسامح، لأنه يولد إشراقاً بأن الإنسان يحيا ويرتبط باله والخلود، وهو الخير المطلق؛ يتوهن كان أصم، وله حسن كان أصم، باستور كان مغلوجاً لكن محبتهم الإنسانية تلتفت على المحن بطاقة الإبداع والعطاء فلا القوة ولا المال يتصرمان إنما الحب لأنه يتغلب على العنف، والإرهاب، والتعصب والحد، ألم تكتب قصة الحب بأنفاس الحب؟

• تقول بعض النظريات الجمالية، يوجد في خلق الإنسان العظيم نقطة ضعف وفي سلوكه شيء ما خاطئ، مستقر في أعماقه، جعل منه ما كان، هل تؤمنين بذلك طرح، وما هو الباحث على رحلة الحرف لديك؟

- للنظريات الجمالية تفسير لدي من نوع آخر مفاده أن: في نفس الإنسان منطقة عذراء لم يتطرق إليها الفساد قد تكمن فيها الموهبة ربما هي نقطة ضعيفة لكنها تصبح مضيفة بقوة حين تضع في عالم الثقافة والمعرفة والخيال، حين فقدت النظر بعيني البشري كانت سيدة لي وأنا في ربيع العمر، وحذرتني الأطباء من المطالعة المستمرة، لكنني أشعلت النقطة التي بداخلي بقناديل الطامعة والكتابة، وكما يستخدم الإنسان المرأة ليرى وجهه، استخدمت الكتابة لأرى روحي بنور المعرفة والإبداع، أما من حيث السلوك فاعتقدت أن المبدع يشعر أنه منفرد من عصره وزمانه، فيعش بغيرة عن تقاليد وأفكار غيره، فالألم مع الموهبة مبعث رحلتي مع الحرف وهي قوتي، ومتعتي.

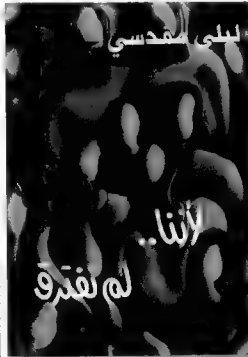
• متابع لإبداعاتك المتواترة يلاحظ أن شكلها مختلف لكن مضمونها واحد، وجعلتها تكاد تكون واحدة في النشر والأشهر ما السر في ذلك؟

- القيم الحضارية هي التي تقوم على التلظة إلى الله، والإنسان، والوجود.

مع الأدبية ليلع مقدسة الحب صلاة سرمدية للإنسان

الفتان يبدع في الزمن المطلق
الكلمة لا تعبر عن الشيء بل تصيح الشيء ذاته

زياد سفاين



(خذي خذ يدي
المختصة بسلال الوعد؛
خذي خذ غيظتي فؤاحاً
بمسلك الوجد، وأعطني
خصلة عقود سكري من
دالية عينك، فهل وجدت
إلا هيك)

بهذه الجمل المشرقة
تبدأ الحديث مع الأدبية
الرفيعة ليلي مقدسي،
والأديسة ليلي بدمات
مماطرة الكتابة منذ
يقاعها، وما تزال تثرى
مسيرتها الإبداعية مع
الأيام، لكتابتها لون ناصع
شفاف، يمسح به ضمن
رقعة شمولية تطلق من
بهاء السروح وصفائها،
إنها ترى المحبة عالقة
أزلية سرمدية تجسداً

ومنه ما يزال ينتظر دوره وفق ترتيب
الظروف.

من جوها الأدبي الماثم في التكبر

في إبداعها، من هذه الفرجة وغيرها
نظل على إبداعها ونقدمها كاتبة أصيلة
ناظرة إصداراتها المشرقة، وما يزال
لديها هيض من مخطوطات قيد النشر،



- الفنان يبدع في الزمن المطلق، ويمتدّ إلى أبعد مما هو متحقق في الواقع لأن رؤيته تجاوز مستمر، وأفق لا منتهى. لخلق المادة المضمومة أو المدركة من أجل غاية جمالية وإنسانية. فأنما يحاول تصوير قيم جوهرية ثابتة توهج الأسلوب فالتجربة لا تنفصل عن الأثر الأدبي لأنها توظف حياة المشاعر. أرى أن الفن يزدهر في ظل روح المشاركة الدائمة.

• يلاحظ فيما تقدمينه تغوّل الفكرة والصورة الفنية على الموصوف، كما يلاحظ التوهان الفني في شنايا النصوص، لم يوجد مثل هذا عند كاتبه محبة التجربة؟

- تتداخل الماني مع العالم الداخلي، وتفيض الشجنات من الذات، فالكلمة لا تميز عن الشيء ذاته، والخيال هو الذي يخلق الصور لأنه الرقعة الخفية في الشعور، والتعبير عمّا هو خفي ينبع من حالة النشوة والإلهام في انفعال الذات الصادقة ومن قاموس الطبيعة الواسعة. فالخيال الذي يصور الأفكار هو الابن للدلل لأنه الفن لأنه دائم الحركة والتجديد.

• في مقصودك لا تتشكل مقنة ولا

تتداخل الماني مع العالم الداخلي، وتفيض الشجنات من الذات، فالكلمة لا تميز عن الشيء ذاته، والخيال هو الذي يخلق الصور

والحبّ الإنساني هو التواصل بينهما، جهدت السريالية وهي تحاول الوصول إلى سحر العالم، وإلى تحريك القوى النفسية في الفرد وممارسة سحر اللغة، لذا اللغة لديها طاقة تنهض وتجيء، تضمد وتنهب لأنها لغة حب تتداخل مع الكلمات والجراح والتعزّقات، وتفتح لي أفاقاً مع تطابق نشوة التجربة، لأن الحب نقطة انطلاق وهو المحرر الأول الذي يوصلني إلى الجوهر الذي أحاوله، لذا كان المضمون واحداً، وإن كانت تلك تهمة فهي تهمة جميلة لي وقد لوّنت الحبّ بالإنساني والوجداني والصوفي، فالحب والزهر، والحب والشجر لحب والفن، والزمن، والأسماء، والطفولة والوطن هذا المضمون الواحد هو رغبة وشوق نحو الحنين المطلق...

• هل تفكرين في شكل المبدع (يفتح الغال) أم أنّ الموضوع يفرض شكله الفني مثملاً يفرض جملة اللقطة؟

- في القرن السادس عشر اخترع (مرنتيف) قارئاً وهمياً وكانت كتابته حرة وخاطره حالة معرفية تتوصل أفكاراً، ولأنني ضدّ التيارات المنهجية والأكاديمية في الكتابة كتبت أكتب مثله وكنت في نزعة فكرية لأن الأصالة ليست بتقليد ما نعرفه بل هي عملية خلق وتجديد، ويقدر ما ينطلق المبدع في حياة الإنسان تكون فيه قوى ظاهرة وباطنة أو إنسانية تدفعه إلى التجاوز والطاء المستزمين.

• جملكك الشهر لشرعية تحاول استنباط الذات والوصول إلى دافئها العميقة، هل هي ناتجة من إحساس سيئري لأهسية تحاول بناء العالم بالكلمات، أم هي مياضة وتفاعل لا قرار له؟

- الكتابة ينبوع يتدفّق من الذات، وهي حركة الكيان الإنساني شعوراً وفكراً لأن العمل الإبداعي يحاول تعبير العالم لأنه نور ومعرفة فأنما أعيش لحظات سكنية معينة كالحالة الروحية، أو كالحالة العاطفية، فداخل منطقة السكر الروحي التي توظف الموضوع وتفسّر الكتابة وتكون اللغة طاقة أنهار في سحرها، فتخلق نشوة الأحاسيس لأن الذي يكتب وهو يتألم، يكتب بدمه لا بقلمه.

• يرى أنّ مجمل إبداعك يحاول محاصرة المطلق واللا متناهي، وفي فكرة يقوم بها أحد الشين، العالم أو الفيلسوف، وهما من يحاولان تجميع الفكرة على الصورة، هل تجددين في ذلك شيئاً من أحدهما؟ وكيف يفرض ذاته عليك؟

تتشابك هواله، إنمّا تسرد واقع كأنها يوميات مرسومة على غير هدى، هل من توضيح لمثل هكذا حالة إبداعية؟

- بما أنني راهقت مع جبران، وأحببت الإنسانية مع طافور، وحملت بالمدنية الفاضلة مع أفلاطون، واستوقفتني برنارد شو بقوله: ((الإنسان هي القاعدة الذميمة)).

أصبحت الكتابة وليدة أحداث في الحياة، وليس للعبارة قاعدة معينة في الترتيب، ولا نماذج معينة في الألوان، لأن أصالة المبدع ليس فيها عرفة بالتقليد والتكرار، لأنه لا يوجد شكل ثابت ومقدس في الفن، وكل كتابة صادقة تمثل جدلها الخاص وكل كاتب فريدة في الإبداع، والإنسان الملق والخائف من الجديد المتطور، يحاول خنق الروح والمقل فلا بد أن أحلق في جزر الحرية مع مساحة الورق لأرسم على موانئ الحرف وشواطئ الكلمة.

• يشكل حبك إبداعية الحياة المتأخية مع الفن الإنساني، هل وجدت مشكلة الحبّ حلاً، قلته بين شنايا إبداعك، أم ماثلت ترويته ذلك الشعر العصي وما هو ترويته هي منظومة القيم لديك؟

- حاولت إعادة الحبّ إلى نشأته الأولى، لأنه وسيلتي للمعرفة، وحاولت



هذا الشكل من معنى إنساني، والعنوان ينبثق من مضمون النص أو القصيدة أو القصة أو هل تختار الوردية عطرها؟

● يجسد الفن الحقيقي تجربة ينطلق منها نحو الامتلاحي جماليًا، هل تجسد رواياتك تجارب سيرية / غورية معيشة، أم أنها دقق لمخزون نفسي يسيل من معين الروح؟

- السائد في النقد المعاصر أنّ التجربة لا تنفصل في الأثر الأدبي أو الفني عن أسلوب التعبير عنها. فالكتابة تبدأ من أفق الحلم الإنساني و المبدع مرآة الكون وتكمن قدرته في التعبير بإحساسه وهو يحاول أن يخلق علما جديدا، وأنا وجدته مع الإنسان والطبيعة والحب، في وحدة وأنسجام تامين وثيقى الكتابة مسافة صامتة من لحظة مضت لأدخل لحظة تأتي وانطلق بها بلا حدود لأنّ الحدود تقسم الكتابة لذا أتركها بلا خارطة ترسم حدودا في الإبداع والأشكال... و الأفكار الجديدة هي تبير ذاتي عن الحرية والصدق، وتحطيم كل القيود، لخلق المادة وتوحيها.

● يختلط في جملة الواقعي والإبداعي مع السريالي مع الذاتي، كيف استطعت الجمع بين هذه التيارات المتناقضة؟

- الحلم ينمّي القناتين العقلانية والمسطحية، ويسلم المبدع إلى كونه الخاضع لحالة الحلم أكثر قربا إلى الفكر الأصيل، وإلى طبيعة الإنسان العميقة. وهو في حالة من فوضات الكتابة، قد يكون الحلم، فكرة، أو خيالا. أو صورة داخلية. أو حلم بقطة أو تجربة تتبثق من مملكة ما وراء الشعور، لأنه القاع الروحي. ومنه تتبع إشرافات المعرفة على مملكة الورق، وهل نستطيع تحمل الواقع لولا أصوات الأحلام؟

● غاية الفن الأولى هي إعادة تصوير الواقع، كيف أخيت بين الحلم والواقع فيما تكتبين؟

- حين لمس الجمال يسرى كالتور الداخلي الخفي، أشعر أنني في فراغ اللهب وهو لهيب جمالي يجعلني أنتشي ولا أصعب أبدأ. واعتبرت عنه بالثر أو بالشعر، أو بالتأملات وكل ذلك بطريقتي الخاصة، لأن الفن ضباب مسكون في صور إبداعية ترتقي بأشكال الوجود الإنساني، فالقلب على كل ما هو سيرة، وسيل في هذا العالم.

● للصوفية أثر ملموح في جملة الشعرية، وبحسبك المتابع تحاولين

للتغلب على الضعف والقهر والهمامة، لأنها أسلوب حياة وخلق للشخصية الإنسانية، وعمره في متضاربة مع الكتابة الحاملة لأنني أدخل بها مدن الأساطير التي لا تنتهي.

● يقدر لحواس ارتواء معين، وتصبح في حالة رضى أدبي، ويرك المتابع سهما لم يصل إلى النبع الحالم، رغم تنامي الإبداعات ما السر في ذلك؟

- لى يكون عندي أي شيء أكثر خيالية من الواقع، لأنه قائم على الرؤية والروح وحدها تصبغ العالم وتحركه إلى فن إنساني.

الم يقل النفرى: الجنة أشقان بجنة النعيم، وجنة المعرفة، فهل ارتوي من جنة المعرفة وأهل المصبة يهجون بمعيتهم، لأنني من خلال الحب أتوغل في الإنسان لحفظ التوازن النفسي وإيقاف الزحف المادي.

● يلخص في إسماءك اسمرا متكاملا من هما: الشكل الجميل والعمونة اللافقة، هل هي عملية نفسية فنية تكاملية أم أنّ يد الإخراج لها دور في ذلك؟

- الجمال الحقيقي لا يكمن في الشكل الجميل فقط بل بما يوحي إليه

لن يكون عندي أي شيء أكثر خيالية من الواقع، لأنه قائم على الرؤية والروح وحدها تصبغ العالم وتحوّله إلى فن إنساني.



المرو بالحبّ الإنساني لأتوصل إلى منطقة الحبّ الإلهي، وأنا بجمعة في نهر الحب، لم تتر الوردية لن يصب النهر. لأنّ الحب معرفة، وهي تفتح آفاق ما وراء الواقع وهو نقطة النور لانطلاق التجربة ونوع من الشعور أو الوعي الكوني وهناك صلة وثيقة بين الحب والفن، لأنني أبنة صلوات الحبّ الإنساني المجذولة بفنائك الشعر ولولا الحب لأنفتت أسباب الحياة، منه تصدر المعرفة الحقيقية لأنّه يرتبط بمعاني الخير والإنسان والوطن والأم.... إلخ.

● أدرك بعامة يكثرنا بالهنية الأولى ويظهرها ببها، رغم الأرقايس القيمي اللاهت، كيف تغلب لديك مساحة البياض، أي حقيقة حياة؟ أم هي أحلام تومئها أدبية كواقع كلي؟

- مساحة البياض هي الكلمة، لأنّ لها معنى إبداعيا، ومعنى إنسانياً ينتج عن مخزون الأحاسيس، وهي هاجسي المصيري الذي يشع من إشراقة المعرفة ويتعرج مع الحالة الإنسانية، والوجدانية. والواقعية، وهي ثقات من عشب القلب، وهي مثل لغة التعبير عن الألم والمعاناة، والبوح بمكنونات الطبيعة الخلاقة، فالحياء خيوط متشابكة والكتابة أفكك الخيوط وأواجه التجربة وهي وميلتي

ليلى مقدسي

الواقع الغياب



شعر

- تجرّيتي مع الشاعر طلعت سقيرق
تجربة فريدة وجميلة، ترسلنا دون أن
نتلقى وأردت أن أحيي بها /ذكرى
مي وجبران/ وكان كتابها /زمن البوح
الجميل/ أما عادة وغشيان فالمنوع
مختلف لأنه ناتج عن تجربة معيشة
وجاهية زمن البوح الجميل ليس
محاولة يتيمة وكم تمنيت ألا يتوقف
الشاعر-ظلمت- لكن... كان لدي
بعض الرسائل الجميلة منه، فأبدعت
منها عملاً أدبياً -لم يطبع بعد
عنوانه- (زمام ورسائل حب)

• للوطن نصيب من إبداعك ظهر
في كتابك (عرس قانا) الأول - إذا
جاءت التسمية - كانت الجملة فيه
مغمضة باليد، ربما لأن ظهر الجرح
لدي، هل (قانا) الجديدة وأطفالها
نصيب في الذاكرة المتجددة؟

- الوطن ذاكرة البقاء..... وبعد
كتابي عرس قانا..... كان مخطوطي
قرنفل فلسطين ثم مخطوطي الثالث:
ورودت من شهيد إلى أمه.

* كاتب من سوريا

• دخل التعبير

النسوي منتزعاً
حقه في الحياة،
وينات الكتابات
يشغلن مسطرة
فكرية لا بأس
بها في أدبنا، ابن
تضمين نفسك
بينهن، ومن في
الكتابة التي
يحبك إبداعها
ههنا؟

- أنا لا أحب
الانقلاب والتقييم
والمحسبات... لأن
رحلتي طويلة الأمد
مع الكتابة وأشعر
بمتعة ونشوة حين
انفصل عن العالم
الخارجي وأعيش
في دائرة الكتابة

السحرية، وكأني
في صومعة شمعها
نور الحرف، ولا
أريد أن أخرج
منها أبداً وأتمنى
أن يتسع كل إنسان

بالم الثقافة والمعرفة، لذا أهدى أكثر
كتبي، ليس لأنّي ثرية. إنما لأنّي أحزن
أن يبقى الكتاب مقهوراً في رفوف
المكتبات، ولكل كاتبة إبداعها وتجربتها،
لذا أبتعد عن التسميات وأهزني عن
متابعة الإجابة على بقية السؤال.

• رسالتك والشاعر طلعت سقيرق،
فيها أصالة وإبداع يذكر برسائل شمس
وغادة، وسي وجبران، هل ترتبطين مع
من ذكر بهذا الجنس النادر في أدبنا، أم
إنها محاولة ظلت يتيمة رغم جماليتها
الأسرة؟

أرى أنه لا حياة
لجميع إذا لم يكن
فيه نساء، لأن المرأة
روح المجتمع، أما
في الأدب، هناك
أبجدية واحدة
ليست مؤنثة

ارتياح الأبعاد اللامرئية يجعل إلهافاً،
هل تشارك بالصوفية كان عن إيمان
بمطلقها، أم كان عن رغبة في الخروج
من أسر الزمان والمكان؟

- التصوف فلسفة إنسانية مصدرها
الحب وبهذا يحلّون مشكلة الفلسفة التي
تتسائل عن معنى الحياة، والتصوف
يعطون غصناً من أغصان الخلا الروحي
فالتجربة الصوفية حيّة تتنقل في القلب
ليصبح عرشاً للرحمة والتقاء والمحبة.
وهي مذهب عالمي يتألف بلون كل أمة
وعقائدها، فكانت هائلة في فيوضات
إشراقية، والهوامات قدسية، فالله محبة،
والدين محبة، والحياة محبة، وكأني أحيي
في وجود آخر مع ابن عربي الذي قال:
أدين بدين الحب أتى لتوجهت
ركائبه فالحب ديني وإيماني

• يقال إن الجميل الذي ينشله
الإبداع اسم من الجميل الموجود في
عالم الواقع، ما رأيك في ذلك؟ وكيف
تجسّدونه فعلياً؟

- أجمل شيء أن يعرف المبدع ما يكتب،
لأننا بالكتابة نستطيع في هذا العصر
المتمم بالغنى والفوضى والميت والمادة
أن نرتقي بالإنسان، ومخزون التجارب
هو الذي يسمو بالمعنى والخيال والعلم،
وهو ما يسمى -الخلق الذاتي- لأنني
لا أستطيع الفصل بين الفكر والحياة،
ومهمة المبدع أن يخلق الجمال حتى
ولو لم يكن موجوداً من تأثير مشاعره،
فتحتج نواهد روحه لتعطي صورة
الجمال، وأظن أن المتألمين يلجؤون إلى
الكتابة حين يمتصّهم الألم.

• أنت من المبدعات المبدعات في
جغرافيا وطننا، هل تجدنين من فرق
بين إبداع الأثني وإبداع الرجل؟ وفي أية
زاوية يكمن تفوقها؟

- أرى أنه لا حياة لاجتماع إذا لم يكن
فيه نساء، لأن المرأة روح المجتمع، أما
في الأدب، هناك أبجدية واحدة ليست
مؤنثة لأنها إنشغلت عن حصاد العقل
وحرقت زمناً طويلاً من الثقافة والعلم،
وحين انطلقت كان سلاحها العلم وليس
الإبداع، وحين بدأت تكتب كانت تبحث
عن خلاصها الفردي، وحماهاها كان
ضد إنسانية الإنسان أما الرجل فكانت
انطلاقته وحرية أكبر، فالمرأة تكتب
بإحساسها عن واقفها والرجل يكتب
بفكره وجرحها واحد، ويجهلها
الإبداع فالقرآن الكريم خاطب الجميع
بلغة واحدة، وهناك مبدع أو غير مبدع،
شعر أو لا شعر، وكلما تدرّجت المرأة في
دروب الوعي والثقافة، كان إبداعها عمّا
تعالينه أوسع وأشمل وأجمل.

متعددة تمسك الدقيق والمصمك أيضاً. وإذا نفي أحد نقادنا الممارسين لقن القصة - ممارسة مجرب ومجعد - أن يكون القاسمي مثلاً صورة لقصاص من القصاصين الكبار بمصر وسورية والعراق والمغرب، وله تبريراته الصائبة في ذلك، وقد بدأ باستعانة شبهه بجبي حقي، وهي الإشارة التي استوفقتني أكثر وأنا أحاول كتابة هذا المقال الذي عتبر العزم على إجراء مقارنة بينها، مركزاً على رأي ناقد مغربي كبير هو عبد الفتاح كيليطو صاحب كتاب الكاتب وبنائه أو - حسب التازي - أو الكاتب وبنائه أو نسبه Lauteur et ses doubles ولما التهمت عناني مبررات التازي خفف ذلك من غلواء انتقاصي هذا الموضوع ببساطة لأن هؤلاء (يقصد حقي والخراط وحيدر حيدر والريفي ويوسف الدريس وأسيني الأصغر وغلاد وبرادة من المغرب) لهم مواقعهم في خريطة القصص العربي المعاصر كما أن علي القاسمي له موقعه في هذه الخريطة التي تتحول معالمها ببطء شديد (١).

فإنه - مع ذلك - لا يمكن انكار التشابه بين القاسمي وبحبي حقي في زاوية - بل في زوايا عدة - من روايا الإبداع القصصي، ومنها:

١- تركيزهما - معاً وبشكل فيه بعض التشاؤم الشكلي والتوسمي - على التراث والملافة بين العلم والشعوذة والثائنية؛ شرق غريب، مضارة بدواة، تقدم تغلف.

٢- مباشرة الموضوع من أول سطر أو من أول كلمة أحياناً متأثرين بالمدراس الغربية خاصة عن سومرست موم، الذي أثر في حقي واقر ادبنا بذلك «أنا أعلق أهمية كبيرة جداً على أول كلمة في القصة، لأن مشكلة القصة كلها تنحصر في أول كلمة.. وقد تعلمت لا من نقاد بل من الكاتب سومرست موم» (٢).

٣- تصويرهما - معاً - الحيوان تصويراً يستقل عليه طبيعة إنسانية ويخرجه من عالمه الحيواني إلى عوالم أرحب.. وهذا يحتاج إلى دراسة مستقلة.

٤- تصويرهما - معاً - الأشخاص تصويراً حسيًا يعتمد على الحواس أكثر، وهذا مجال بحثنا، لأن الحواس مصدر الجمالية سواء استقلت الحاسة بعملها المقرون بها أو اشتركت حاستان فأكثر في التصوير واضفاء الجمالية على الوصف، أو عندما تدوب حاسة عن أخرى في الوصف وهي جمالية رصدها حقي والقاسمي معاً في التيار التصوفي، وبرزت في قصص القاسمي التي تصور الحب الشفاف الذي ساهمت في «هلهله»

اشتغال الدواس في قصص يبيع حقي وعلج القاسمي

أمرين الكسوي *

إن المصادر والثقافات التي يستقي منها القاص علي القاسمي إبداعه القصصي - فيشكله نمطاً خاصاً به لا يقاسمه فيه أحد - عديدة ومتنوعة ومتنوعة بعناية فائقة، وهي أحياناً بادية للعيان يستطيع المتلقي أن يضع أصبعه على مصدرها وأصلها إذا أوتي ثقافة عامة، أو قد يرشده الكاتب نفسه إليها بأن يذكر صاحبها في ثنايا القصة أو مطلعها أو يوري بخصوصيات أسلوب صاحبها.. وهي جامعة بين الفلسفة والتأمل والتصوف والأدب ومدارسه النقدية والتاريخ والفكر والشعر والقصة والموضة والمسرح والسينما والمعلومات والحضارة والهولة.

وهذا الكم الهائل من المرجعيات التي تؤثت فضاء القصة مفردة أو في إطار مجموعة عند القاسمي قد يتصلب إلى مناهج ونوعية واتجاه وأسلوب في الكتابة فينبغي لك أحياناً (مومسانيا) (محفوظيا) وقد تختلط في قصصه أمشاج متباينة من هنا وهناك شرقاً وغرباً في الآن ذاته، فينشعب بمطالع سومرست موم وفجائية علمية هاغندر وعلمية زولا وعبثية كامي، وبساطلة وتوثيقية الكتاب ذوي الحساسيات الجديدة الذين يلتقطون الذهب والفضضة والنفاضة من سلة واحدة ولكن بملاقط.



حقي

التعوت التصوفية.

وقد قدم لنا المرحوم الدكتور عبد الله الطيب أرضية صلبة تنبني عليها جمالية الحواس مستمدا بعضاً من أسسها من علماء الجمال كهيكل، وزاد أثرها إلى التأمل البسيط والاعساس الصادر من الإنسان، أي إنسان دون شروط مسبقة، ودون حاجة إلى الإغراق الفلسفي لفهم الظاهرة...، وعندني أنها حقيقة حسية تتركها أنت بالحواس، وبخاصة السمع والبصر، وحدها أن كل ما سر النفس من طريق الحواس الخمس (أو هي ست أم سبع) لا سيما العين والأذن، هو جهل، والجمال خصائص مدرسة بالحواس، وبخاصة هاتين الحاستين معاً، أو متفردتين من شأنها أن تسر النفس، فمثال السمع: الصوت الحسن، ومثال المرئي: المنظر الحسن، ومثال السمع المرئي: الشلال مثلاً، فإن له منظرًا حسنًا، وخبريًا حسنًا...، ولعلك تقول لماذا خصصت السمع والبصر دون سائر الحواس؟ والجواب عن ذلك أني وجدت أن الميوقات والمشغولات والملبوسات جميعاً ادخل في حاق الاندثار الجسدي، من المزيّنات والمسموعات، وكان ما يلزم شمع أو ضمّع أو ذوقه، يعطيك شعوراً جسدياً محضاً، خالها من الأبعاد الزمانية والكانية بخلاف السمع والمرئي، فإنهما لا يطغوان من بعدي الزمان والمكان...، لذلك كان استعمال المرئيات في معرض التوضيح والتبيين شائعاً عند علماء التناقد والوصافين وبذلك أيضاً كثر تشبيه كثير من المدركات المسموعة بالمدركات المرئية بغرض التوضيح والأظهار (٢)...

وفجئني هذا الرأي نجد له حضوراً اجرائياً في مجموعة يحيى حتى (قتيل أم هاشم) والقصص الملحقة بها، وكذا في مجموعتي علي القاسمي (رسالة) حبيبي (وصمت البحر) وبعض قصصه التي لم تتضمن بعد في مجموعة، كالكملة - القارب - في الهواء المعلق... وقبل عقد المحاضرة وبعد محاضرات الوصف الحسي عند الكاتبين، تجب الإشارة إلى رأي يحيى حتى وهو يبرر شاعته بتزليف الحواس في تصوير الشخصيات، وهو رأي أو فلسفة لها قيوماً في ترميم القصة عند حتى يقول: «أنني ألتزم ما قلّرتني الله هو، التامل والوصف، وأكرر هي هو وصف الأشخاص والأشياء، وأسعين في هذا الوصف بحواس الخمس جميعها لأكمل الصورة، وقراءة قصصتي تتضح فيها حاسة الشم بدرجة كبيرة وهذا غير مقصود، وأنا عند الكناية لا أريد أني اتخذ من ذلك وسيلة، ولكن لمجرد المسك، فندمنا أتجول مثلاً في الغوري، هل يمكن أن أصف نفسي وأنا أسير في

وإذا كان يحيى حقى قد رسم خطأ لتصوير شخصياته اعتماداً على الحواس واقرب ذلك، فإن علي القاسمي عبر عنه من خلال تداخل الشخصيات وتقاطع الأحداث

الغورية دون أن اتناول رائحة الحي؟ وهذا يحدث بالتسليم للقصص التي تدور في الأماكن التي تتطلب استخدام حاسة الشم فيها (١).

وهذا لا يعني أن يحيى حقى لم يوظف من الحواس إلا الشم، لأننا سنرى فيما بعد - تسميخه كل الحواس حسب المواقف أن على الانفراد أو في إطار جمعي تشكيلي يعطي الصورة الأبعاد والزوايا المكتملة، وسنرى في قتيل أم هاشم ما يركي هذا الرأي الشمولي، وقد طهر في قصص أخرى غير القتل وملحقاتها عندما ركز حتى على شبيبة «جاسر» بطل قصة (أبو خورقة) من مجموعته (دماء وطن) اعتماداً على الحركة وعلى عنصر الزمان والمكان كما ذكر ميدها الطيب ذلك سابقاً، وقد طعن الناقد أحمد الهوري إلى الفكرة ذاتها: «أن يحيى حقى لا يكاد يترك حاسة من الحواس الخمس إلا سخرها لمنه وطوعها في صياغة فنية، فكل التفاصيل عن «جاسر» استمدت القارئ من رسم يحيى حتى لحواسه، وفي صور ملموسة تعتمد الحركة، اللون، الضوء، الرؤية، الشم، وليس أدل على ذروة الشيق الذي سيظهر على كبر جاسر وغيته في إطفاء شوهته من خاتمة المشهد السابق، فوصف المكان وتحديد الزمان والاعتماد على الحواس وعنصر الحركة كلها تاززت في الكشف عن الشخصية القصصية وما يمور في أعماقها.

وإذا كان يحيى حتى قد رسم خطأ لتصوير شخصياته اعتماداً على الحواس وأقر بذلك، فإن علي القاسمي عبر عنه من خلال تداخل الشخصيات وتقاطع الأحداث واسترجاع الذكريات والأفصاح من الحب، ووصف الحالات والأمكنة... كما عبر عن إعجابه بهذه الآلية من خلال انتقائه آراء التناقد والقصصيين والشعراء، ومن تماطفه مع كل ما هو حسي ورد في أوصافهم ومصورهم بصرياً كما أم سميلاً...

فقد مهد نقاله عن النبطاني بمقتطف من الرواية المدروسة (نوافذ النواظ) يجمع من مختلف الحواس ما يعبر عن المبتنى في هذا المقال:

«لا التقيت، ولا المانبة عند العليطلات الفارقة المصاحبة للانتقال من حال إلى حال، ولا المسارات التي حدثت لي مجال الرؤية واتجاه المدافلة، إنما أنا ذا ومثلك على التوصل بقبس من الفتى، ولمس الحافة بعد طول تتلع وتساؤل مصحوب بحيرة تلي الأخرى، مقضي بكلي إلى كافة ما لا يتوقف أمامه الآخرون بالفحص والبعث (٥).

وفي سيره أصور التجريب عند النبطاني يرصد توظيفاته اللغوية الشعرية ولخصها في خاصتين: الأولى اتساع التأويل، فقد استثمر تجربته الصوفية في تنمية لغة سرية تستمد الترميز والتخييل فتنتقل الكلمات الحسية إلى رموز مجردة لحالات من وجد الروح.

وتبحث من اشراك النبطاني القارئ في البحث انطلاقاً من (تقنية التناظرة) حتى يسمح للناظر (وهو القارئ) بالاشراك في الأبعاد، فإنه يرد تصور النبطاني إلى مدرسة (الجنشطلالت) الألمانية التي تعمل في تصويرها إلى استكمال الإنسان الأشكال الناقصة التي يراها - وهو في إسقاطه ذلك على النبطاني يؤمن به أيضاً ويستنبطه، والمؤيد من قسمة التي يكمل فيها صورة المرأة في الحاسوب، إلا يمكن أن يكون القاسمي قد تأسى بالنبطاني عندما كتب قصته (القارب) «كان خالد كثيراً ما يجلس في الشرفة، ويطل التامل أكثر مما يرسم أو يقرأ، فلننته أول الأمل يتأمل البحر أو يسرح نظره أو أمواجه أو يتطلع إلى غروب الشمس...، ولكن بدا لي فيما بعد كما لو كان يحق في القارب أن عينيه شدت إلى أسلاك غير مرئية (٦).

ومن الصدف الغريبة والممتدة في آن، أني تلقى ناقدان - عن حديثهما عن الخصائص الأسلوبية للقاسمي - من خلال مجموعته القصصية الثانية (صمت البحر) فيجدها ذات شعر خصائص، ولكن لا يذكر أوليحيان من ضمن هذه الخصائص التصوير الحسي التي من توظيف الحواس، في حين تطرق عن الدين التازي في «ملاحظته» الخامة إلى لغة الوصف عند القاسمي الملتصقة بالشفافية والمذروحة بين لغة القراءة وعالم النص، تسم صاحبها بالشاعرية (من الشعور والإحساس لا من القرصن) الممتدة إلى الحس البصري بالخصوص، وقد عبر الناقد والبدع التازي عن ذلك بجملة رائعة ومعبرة عن الفرض وكان طاقعة الوصف في المجموعة

١- «إن الله قد اغتبق نعمائه على الكون ولم يحرم منها إنساناً له قلب ويصره القدس لا يحذر من ١٧٧».

٢- «ورأي - أو خيل إليه انه رأي - وجهاً انمايتاً ذا عينين وأنف واذنين، ولكن عجباً لماذا لا تستقر نظرتي على هذا الوجه؟ لم تتطلع له صورة في ذهنه، كأنما وجهه هوة لولبية، أو سراديب ملتوية أو صورة فوتوغرافية موزونة» (كن كان ص ٦٠).

وقد تحمل الظاهرة (ظاهرة توظيف الحواس) بعداً فلسفياً، فتتساوى الرؤية مع الحياة ومع العنقوان والفتوة والقوة... «خالتك عاماً وبعض عام، فيما سمعتك تطعن بفكرة أو تبين رأياً... ما تولدت شفتاك بالحكمة، ولا نضج لسانك بالفلسفة... ما سمعتك تذكرين ولا تأملين... تثب الحياة الغضة من عينيك... بيني وبينك ص ١٩».

وتصبح النظرة (الرؤية الخاطئة) سبباً رئيسياً لاجل المتلقي - كالكتاب والسارد - «يؤمن بالخير والقضاء والقدر، وتصيح عنواناً للإنسان وأفضله إليه: «وتجيبين أنت ابنتي الفتاة الغريزة»، فتكفني نظرة واحدة من عينيك لأؤمن بالخير والجر... لأنني التفت ملك ملتقى وعقلي، وقلت بالروح فأنته بيني وبينك ص ١٩».

وحين عند تصويره المجردات يعمق من اسقاط حاسة من الحواس على الشكرة أو الخاطرة أو الهاجس فيصنع بالاعمى فقد وصف الفترة والحظ مما بالعمى وشبههما بالاعمى، كما شخص المرأة / الفكرة أو اللحظة التجريدية ومنعها النظر ومنعها بالبرص، وجعلها وريئة العمى كذلك لأنها سلبية الغريزة والحظ... «وأنت لا تستقر نظرتك على وجه واحد ولا تتردد... تهين، وما تقدرين أي مال تنشرين؟ أفتأنت عيناك على وجه واحد وأبلك الحظلة، بيني وبينك ص ٤٨».

وإذا حاولنا جرد عدد الاروصاف والصور التي وظف فيها البصر كمعاشة للاحقة في كل قصة من قصص الحواس في القصص الملحق بها فسندرجها تحتشت على الشكل التالي:

- قنديل أم هاشم: ٥ مرات يستقل فيها البصر ويهيم على بقية الحواس في الصفحات: ٦١، ٦٢، ٦٩، ١٠٤ (٢١).

١١٨، ١١٩.

٥ مرات اجتمع فيها البصر مع حاسة أخرى: مع اللسان مرة واحدة، ومع السمع مرتين، ومع القلب (البصيرة) ثلاث مرات، وفي الصفحات التالية: ٦٢، ٦٩، ١١٧، ١١٨، ١١٩.

وهذه نماذج ممثلة فقط: وتسلالات عمى سلبية نجابة لا نضللها العين

لقد وظف يحيى حقي الحواس جميعها في مجموعته قنديل أم هاشم بتفاوت ملحوظ بينتها ويتناوب في الاستعمال والهيمنة

ان يعلن عنها - على الشخصية أو المكان أو الزمان أو الحيوان أو الجماد أيها. ومن هذه المبادئ التي سنجدها لها فيما بعد تقاطعا مع علي القاسمي قوله على لسان ابطال ويطالت المجموعة:

«لا تقم الا تقطن الى ان دليل اقتراب عامة الممى في المليم هو ان تبدأ يده في الإيمارة ص ٦٢».

هذه فلسفة وقاعة لا يمكن ان يصل اليها الا مجرب (مكتوف مثلاً) او من عايشه، او من دأب على تصوير وتبني سلوك المكفوفين.

وقوله هنا وهو يضع دستوراً يحدد مهمة الحاسة ودورها، وعدم الاستغناء عنها في الحياة في دعاء بالعمى على من لا يرى ويقتصر الجمال ببصره، ويعدم الشم اطلاقاً من لا يستطيع شم مطر (نبوة) محبوبة اسماعيل: «رعى الله عيناً لم تر جمالها ولا أنفاً لا يشم عطرها ص ٩٧».

وفي نوع من الحس المنبني على الحكمة والتجربة والمعايشة (السارد العالم) يلقي المتلقي - ليثده إليه - ان عيوب المرضى بالمثل تشي بالماله ونوع المرض اكثر من أية عيوب أخرى، وهو صائب الى حد كبير، فمرض السكري مثلاً أو المعدة...

لا تقصص عيناه عن طيبة المرض على خلاف (المصور)، يقول: «اجتمعت في طيس هناك عين أخرى على التعبير من عيون المصورين» ١٢٢.

وهذه المبادئ والشعارات التي رفعها يحيى حقي - وأن عبرت عن حاسة البصر فقط - سنجدها أيضاً مثلاً عند القاسمي كذلك، وكان - مما - يهدفان من خلالها الى وضع القارئ في إطار استخدام حاسته كذلك ومشاركة الكاتب في اعلانها.

وقد تصبح هذه الشعارات فلسفة واقترافاً لا محيد عنه، بحيث تتشكل صورة الانسان بالحواس - حقي - كما عند القاسمي كما سنرى - مؤسسية على البصر (العين) أساساً مضافاً اليها حاسة أو حاستان أخريان: السمع أو الشم أو اللسان أو البصيرة (القلب).

هي عين واحدة ترصد العالم لعين أخرى رائية (٧) وقد جاء عند اولحيان - عرضاً لا ضمن التصنيف المشرقي - رأي مماثل يقر فيه بإدخال القاسمي الاحساس في تصويره، وإيضاف الحسية على تصويره وتصوير المشاعر والمواقف، وذكر ذلك ليعبر عن استيعاب نصوصه القصصية لأنها تستخر آلية واحدة موحدة في التشخيص والحسية، ورأيه هذا قريب الى حد بعيد من اعتراف القبطاني بسلوكه في القصة وباستعداد القاسمي له من خلال (الخواص) يقول ابراهيم اولحيان: «ومن النادر ان نجد عند مبدع ما هذا الانسجام في نصوصه القصصية بحيث تكون بقوة الاشتغال واحدة بمعنى ان الاحساس الذي يقود الكتابة عند المبدع هو نفسه، فليدع الحقيقي هو الذي يكتب عن الاشياء والاحاسيس بنفس الصور والرؤية، لأن رؤيته للعالم هي التي تقود كتابته وتضفي مسارها (٨)».

توظيفه الحواس عند يحيى حقي في قنديل أم هاشم

لقد وظف يحيى حقي الحواس جميعها في مجموعته قنديل أم هاشم بتفاوت ملحوظ بينها ويتناوب في الاستعمال والهيمنة، فأحياناً يلبق الشم كما سبق ان عرفنا من خلال نصريحه، ومن خلال مبررات مقبولة، وفيها يتقاطع تصويره ووصفه الايحاء بأعمال وأوصاف نجيب محفوظ عند تصويره الايحاء (الجمالي) - خان الخليلى... وأحياناً تأتي الاوصاف والنموت المستندة على حاسة البصر متتالية ومهممة هي القصة برمتها، وتكاد تهزك فقرة كاملة تتابع فيها الفقرات المتعدي على حاسة البصر تتابها فوتوغرافياً فيرسم لك لقطة كاملة لا يترك فيها على مستوى الأرض حقلاً ولا ساقية ولا دواب ولا اشخاصاً يسمون لرقهم وعلى مستوى السماء لا يترك طيراً ولا غيمة ولا شجاراً... وقد يلبق السمع - تبعاً للحالة التي يصورها - فيشدك الى نغم الموسيقى وزقزقات الطيور أو نداء المرأة والياعة وأصوات السيارتين... وقد يجمع حاسة الى أخرى لأن الخلف أو الشخصية تحتاج الى مزيد من الوضوح والتعريف وهذا حاضر بحدته أيضاً في المجموعة، وقد يلجأ الى الثانية حاسة عن أخرى بطريقة عجيبة تشمرن بتحمل الحاسة المعنية أولاً بذلك الوظيفية وقيام الحاسة الأخرى بالوظيفية ذاتها بدلا عنها.

ولبداً في رصد توظيفه الحواس من مبادئ وشعارات مفتحة استطاعت ان تملأ على الكاتب عقله فيسقطها - بعد

«من يقول له أن كل ما يسمعه ولا يفتن له من الأصوات، وكل ما تقع عليه عينه، ولا يراه من الأشياء، لها كلها مقدرة عجيبة على التمثل إلى القلب» أما إذا فال تماثل نظرته بأية حياة.. نظره لميله، كل عملها أن تبصر... «فلا تبصر مع فقد البصيرة».

وله إذن هازرة وأعية، ونظرة حية يقظة تريد أن ترى كل شيء وتفهم كل شيء.. «ورفع إسماعيل بصره فإذا القنديل في مكانه يضئ كالعين المطمئنة التي رأت وأدركت واستقرت خيل إليه أن القنديل وهو يضئ يومئ إليه ويتنسم.. أما توظيفه للشم فقد جاء في حالة واحدة مشتركة مع حاسة البصر كما مر بنا، وكذلك السمع، واستغل الشم في حالة واحدة.. وفي وسط هذه الأقسام كان يشعر بلذة المستحم في تيار جار لي ياتي نفاث الماء.. والريح العرق والعطر لا يكره بل يتشمم بخيشوم الكلاب».

ص ٧٢.

وفي حالة اشترك فيها الشم مع الرؤية، وفي حالة واحدة فقط: لا يرى شيئاً على الأفق ولكن خياشيمه تشتم في النسيم رائحة لم يالها من قبل، ص ٨٤.

ويتضح من إحصاء الحالات أن الهمنة تجلت في حاسة البصر على خلاف ادعاءاته هو وادعاء الناقد الهواري، وإن كان ادعاء يحيى حتى يمكن تعميمه على قصصه كلها لا علي قنديل أم هاشم أما ادعاء الهواري فقد جاء مشقوقاً بارتداده إلى إقصاء البصر بجانب الشم.

ج- في السلخانة تطير

ونكاد نلخص هيمنة حاسة البصر في قصته السلخانة تطير أكثر قياساً مع قنديل أم هاشم لأن حجم هذه أكبر من حجم السلخانة تطير، بحيث تكررت حاسة البصر ٦ مرات مشكلة وجبات حالة مشتركة مع حاسة الشم، وجبالة واحدة لحاسة الشم، في حين غابت حاسة الشم تماماً، وحضرت حاسة الذوق بشكل مارجي لا يكاد يحضر في قصصه إلا لتماماً، أما الصفحات التي حضرت فيها خاصة البصر فهي: ١٧٨، ١٢٠، ١٢٢، ١٢٤، ١٢٧، ١٢٨، وجبالة الجمع أظهرت في الصفحة ١٢٤ مجلس بجانيبي كله عيون وأذان، ولغوس منه لسانه، أخذت أراقبه من طرف عيني. ولا حاجة إلى إيراد النماذج يمكن تبنيها في الصفحات أعلاه.

ج- في تهة كنا لثارة أُنْهَام:

جاءت ثلاث حالات تمسك بحاسة البصر من ١٤٢ و ١٤٥ و ١٤٥.

«وتقع عيني على صورته الفوتوغرافية الشاحبة على الجدار اراه يتنسم لي ويكاد يتأدني».

١ - أخذت وأنا خائف أطلع على عيون شغيتي على غفلة منهما وأسال نفسي هل هذه عيون ظامئة جائئة؟

٢ - أحشأ وأسارها النظر، وإلا فكيف تقوى عيني الماشيتان على مواجهة هذا الجمال كله.

في حين اجتمعت حاستا الشم والشم في وصف واحد يقول فيه: «وجاء يومه المرجو وسلمته القابلة لفة لئن العجين ورأته...» ص ١٤١.

بينما استقبل للشم مرة واحدة «وأمسكتها من ذراعها، لسة فيها رشة النفط والأمل».

د- في تهة «كُنْ كَات»

يمكن أن نلخص امتيازاً في التعامل مع الحواس، تبعاً للخصائص المحورية التي اتسمت بالتكشف والزهدي، وتناول الخضار والبصل خاصة.. الأمر الذي جعل الكاتب يتعامل معها من زاوية حاسة الشم ويتبينها بها دون سواها من الحواس، فهاب البصر والسمع له ما يبرره، وهو فطيان الرائحة.. وقد يتساقط توظيفها في هذه القصص بتردد مقصود حيث تزول الرائحة تبعاً عن الشخصية (حسين) إلى أن تتعلق بإداة من أدوات ماضيه وهي القمامة، هي التي تجمع ترسبات حاضره لتكون منها ماضياً.

١- ومن تلك الرائحة المنقطة القاسية التي غمرت وجهه من فم هذا الغريب ص ١٦٠.

٢- خفت الابخرة المنقطة شيئاً شيئاً واستطاع حسين أن يقارب وجه هذا الغريب ص ١٦١.

٣- انتبه حسين إلى أن جواً من الطيب والرائحة الذكية تسطع من مخاطبه ص ١٦٢.

٤- كان قد وصل إلى داره، وفتح باب الشقة فإذا رائحة للرحاض تزكم أنفه مختلطة بعفونة قشور البصل المتخلف في صفيحة القمامة.. ص ١٦٤.

سنرى تقاطعات

حياة بين حقي

والقاسمي في هذا

الاطار الصوفي

ونبابة حاسة على

أخرى والفضاء

البصر إلى البصيرة.

ويؤكد ما قلناه بخصوص هذا التدرج الزمني من الحاضر إلى الماضي والانزلاق نحوه بتدوئة، ما قاله الناقد أحمد الهواري: «يستند البطل (يبريد بلال كن كان) إلى فكرة الارتداد إلى الانسحاب من الحاضر إلى الماضي ويفتح إدراكه على صفاق نهر الزمن، هكذا يفتنه حسين - بلال القصص - إلى أن جواً من الطيب والرائحة الزكية يسطع من مخاطبه (لاحظ استخدام الكلمات الموجبة بشذا المرفق والرائحة المسك، وتركيزه على حاسة الشم)».

وهي هذه القصص نماذج شمولية واستبدالية سنعرض لها في حينها.

هـ- أما في تهة القديس لا يعام

فقد حاولت لقطة فيها أن تجمع بين الشم والبصر والذوق في لسة فنية من لسات الفنان الرسام، التي تقدم لك شخصية القديس يمسوحه الخشنة وجلده الخشن تبعاً لذلك، ولكن يديه بيضاء رخصة الأنامل، تبدو لثام أجحار كريهة.. ومار وراء نقر من أتباعه، خشن الجلد واللبس.. ما أصفى يبيض يديه ورخاسة أنامله، يشد بها حلقتي مسموحه، فكانها مشبك من الأجرار الكريهة.. من يكون؟ ص ١٧٢.

«هنا وجد الشاب نفسه أسير نظرة فاحصة مازكة هازنة كلها عطف وفهم، فيها بريق عين النهم وهو جالس مقبل على أشهى اطعمة، وأضواء لمة الحبيبة إذا ما شفى غلثها...» ص ١٧٦.

و- في تهة (يشي وريكة)

جاء توظيف الحواس على اختلافها عبارة عن شعارات ومبادئ توضيحية كما اشرت إلى ذلك سابقاً، فوصف الغريزة والحب بالاعيين، واعتبر البصر بمثابة النفوان والحياة.. ووجهه مفتاحاً للبصيرة على طريقة التصوفة، وهو اثر منهم عليه ياد في هذه القصص وفي غيرها ما كان التميز حولها فيها أكثر، وقد فتح الهواري إلى الاثر الصوفي من زاوية توظيف الحواس في حقي: «ولا تقضي على الفرائد قدرة يحيى على استخدام الحواس وتوظيفها لخدمة البناء القصصي، ومن الخفيد ان تذكر بصديقه عن اثر الصوفية في تزيينة الحواس، ويشير النص السابق (قنديل أم هاشم) إلى استخدامه لحاسة البصر، التي تقضي - في النهاية - إلى البصيرة» (١٠).

وسنرى تقاطعات حياة بين حقي والقاسمي في هذا الاطار الصوفي ونبابة حاسة على أخرى والفضاء والبصر إلى البصيرة.

ان توظيف حقي الحواس في قصصه، وإيمانه بأهميتها في الحياة اليومية، جعله



إذا كان حقي قد وظف الحواس جميعها فهي قصصه، فإن القاسمي وظف هذه الألية التصويرية في جبل قصصه

الحواس: «وصف مذكرات كل حاسة من الحواس بصفات مذكرات الحاسة الأخرى فتعطي المجموعات الألوان وتصير المراثيات عامرة.. وذلك ان اللغة في اصلها رموز اصطلاح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف خاصة، والألوان والأصوات والعطورات تبعث من مجال وجداني واحد، فتقتل صفاتها بعضها الى بعض يساعده على نقل الأثر النفسي كما هو أثيريا مما هو، وبذا تكمل أداة التعبير بوصولها الى نقل الأحاسيس الدقيقة، وفي هذا النقل يتجرد العالم الخارجي من بعض خواصه المبهودة ليصير فكرة أو شعورا، وذلك ان العالم الحسي صورة ناعمة لعالم النفس الأثني والأكمل» (١).

وهذه بعض التمازج من قصة (كن كان) - تزنية نهاية حاسة عن أخرى. - تتناثر فيها نجوم لامعة وأخرى خالصة لا يكاد النظر يستوعبها في موافقها حتى تجد الآن ان هذه النجوم المبعثرة مختطفات الألوان ينظمها نغم حلو جميل، لكل لون منها نصيب في ابقائه ولكنه نغم خافت تشعر به الآن ولا تتبينه، كأنها أيضاً عين ترى ولا تسمع» ص ١٥٦.

«... وتعود إليه ذكريات قديمة، عيناه تتكلمان تارة بالسرورة، وتارة بالحزن» ص ١٥٨.

ويلتقي محمود عبدالخالق مع احمد الهواري ومع الكاتب يحيى حقي نفسه عندما تطرقوا جميعاً - ومهم تصريجه هو - الى غلبة حاسة الشم على جل الحواس رغم تشابهها ونباية بعضها من بعض، فحقي مثله مثل ابن الفارض المتصوف الكبير - يؤمن بتضاير الحواس ويتراسلها وتواوينا ونباية بعضها من بعض، مع تميز الشم عن بقية الحواس وتضمنه مقومات جل الحواس، فكما كان الشم منظورا يحكم به على الحواس الأخرى عند ابن الفارض من خلال تأثيثه المشهورة، كذلك طفق عند حقي في قصصه عامة وفي (كن كان) على

نسيج وحده في هذا المجال التصويري، ورسخ البلبا في ذهنه حتى أصبح قناعة، واداة لا يستغني عنها في جل قصصه، وإذا كان قد جمع بين حاستين في كثير من التمازج مع حضور اساسي لحاسة البصر كما رأينا سابقا فقد وظف في بعض الأحيان أكثر من حاستين، تكون حاسة البصر دائما هي البؤرة تتضامن مع حاسة أخرى وتتضامن معها تتضاف إليها أخرى وهكذا، وسأختار هذه الفقرة الكاملة من قصة كنا ثلاثة ايتام تصور لنا ذراكات الحواس وتفاعلاتها في الوصف والتصوير واعطاء المتلقي فرصة المتابعة والتذوق البصري والجمالي... «وضحكت فاسمعتني ضحكة تقتصر المعركة، فيها ساذجة الطفولة، ومرح الصبا، ومرارة التجربة، فم منهم وعيون برية لم تهكم بي كثيرا، وما وجهت اليي غير نظرة أو نظرتين، وأنا انا رجل جلي جرا - كنت شاعرا بتعب من جس دقيق تناول روحي وجسدي بأصابع ثوبهم أنها تسمح وثربت وهي تقبب.. شعرت انني عريت وقلبت ظهر البطن، وفصحت واختبرت، فبعت فامتي وسيرت، وزنت وكبكت، عركت وعصفت بالألسن، ورنت على الأرض.. حركت اوتار روحي واستمع لموسيقاها.. ثم استخرج من مخبئه كتابي الدهني، فروعجت في النور صفحته، وقررت سطوره كلمة كلمة، كل هذا والميون مترددة، والشفا مستهقة.. انصرفت وأنا لا زال الوك في فمي لذة مذاها» ص ١٤٩.

هذه فقرة تجمع كل الحواس في بوتقة واحدة نادرا ما يتوقف الكاتب في اعطاء صورة مشككة من هذه الامشاج، فكان الصورة جمع من قطع متناثرة من مرآة مصدعة.

وقد ينجح يحيى حقي في انابة حاسة عن أخرى كما فعل المتصوفة وقد بررنا تأثره بهم، أو تماشاه مع الرياح الغربية التي تهب لسانها غليلة هينيم بها المارقة أو تهب عواصفها جافة فتقلع الجذور والنبات من اصولها وترمي بها في المهامة والنيابا فتدري بعد حين، وكان اثر ابن الفارض واضحا في ادبه، كما كان اثر بودلير جليا كذلك، وهما من خيرة من وظفوا في فكرهما ما اصطلاح عليه (بتراسل الحواس) وهي اداة تسقط مذكرات حاسة ما على أخرى، اما لمعز الحاسة الأصلية من القيام بهمتها أو لتفوق الحاسة البديلة في سبر اغوار المذكرات أكثر، فهتحويل البصر الى بصيرة، والسمع الى شطحات.. واللمس الى هضيرة أو اذكاء أو احراق أو يث الحيوية فيها. يقول الباحث عبد الخالق محمود عبدالخالق متحدثا عن (تراسل الحواس): «يقصد الرمزيون بتراسل

الخصوص.

ورأي صمدالخالق كما انطبق على ابن الفارض انطبق بشكل من الاشكال على يحيى حقي: «وأصبح كل واحد من اعضائه يعمل عمل صاحبه غير مقيد بوصف والثر خصص به لارتفاع المغايرة والتفريخ، فالعين تتاملق واللسان يشاهد والسمع يبعث واليد تصني وتسمع والسمع يرى والعين تسمع، وعن قدرة سارية في جميع اعضائه على كل شيء صار لسانه يدا ويده لسانا، يعمل كل واحد عمل اخيه، وللشم حكم اطراد الفهاض على سائر ما ذكر من الأشياء وبأنه صار عين كل واحد من الأعضاء وكل واحد من الأعضاء صار عينه فهو يرى ويسمع ويبعث أو يعكس القضية أي كل واحد يشي» (٢).

وعلى لسان إحدى شخصياته في (يحيى وينك) يؤمن الكاتب بأن نهاية الانسان مقرونة بتعطيل حواسه، فتعطيل هو الموت لا محالة، وهو الإيمان نفسه الذي سيؤمن به علي القاسمي في قصة (أصابع جدي)، فيما هستان تتناطعن من هذه النزاية (تعتل الحواس = الموت) وسأرجع إليها عند الحديث عن ادب علي القاسمي، يقول حقي على لسان شخصية بيبني وينك: «ولكن صبرا! سباتي اليوم الذي انسك فيه.. حين يثيب شمري وتنتسلف اسناني، وتنتسلف عيوني، حين يفتنني الفراش فلا أقرى لعلى التخلي من ضمته واستسلم اليه مضطرا واستسريح.. حين أفلح أخيرا في جر رجلي جرا لأبحث عن النفس معدقا في الناس وهم حولي تحديق الشنوق في جلاديه، حين لا استطيع ان أرى شيئا أذ يكون شبح الموت واقفا أمامي اعد انفسه قبل ان يعد هو انفاسي» ص ١٩٢.

توظيف الحواس في قصصه علمي القاسمي:

إذا كان يحيى حقي قد وظف الحواس جميعها في قصصه، ومصرح بذلك عن قناعة واكتشاف شخصي أولا، واكتشافا غريبي من طرف احمد الهواري ومن طرف المتلقي المتابع لإبداع يحيى حقي الرائع، فإن علي القاسمي قد وظف هذه الألية التصويرية في جل قصصه المجموعة أو المبعثرة في بطون المجالات والجرائد كالنقل الثقافي لجريدة العلم المغربية منذ سنة ١٩٩٧ أو قبله بقليل. وإذا كانت السدة الزمنية الطويلة لممارسة كتابة القصة عند يحيى حقي تمنع بعض اللقائ من مقارنة بعض القصصين به، خاصة وأن حقي كان رائدا في هذا الفن مع كوكبة من الاعلام كيجي الطاهر ويوسف ادريس، فإن

السمع مرة واحدة
الشم مرتين
وفي (الكومة)
البصر ٥ مرات
اللمس ٢ مرات

ما اردت من صور متعددة على توظيف
الحواس في المجموعة:
- رسالة الى حبيبتيه:

في هذه المجموعة برز توظيف الحواس
افضل واكثر من المجموعة الثانية (صمت
البصر) ولكنني سأطرق الى مواضع هذا
التوظيف في المجموعة الاولى بإيجاز
لأقنع عند المجموعة الثانية وذلك لأن هذه
المجموعة أولاً تشكل امتداداً للنقط الذي
سلكه في الاولى فهي عادة ابداعية، ولأن
بعض تصورات هذه المجموعة ظهر قبل
تأليفه المجموعة الاولى، ولأن المجموعتين
معاً تكادان تتزامن على مستوى الطبع.
ولأن ما كتب عن المجموعة الاولى كان
كامراً قياساً مع الثانية.

فهي قصة وفاء تدبت افعال تتم عن
حضور اكيد لحاسة اللمس بعدة: يلامس
(٢) - احس - ولامس - وامس، يمسد،
تلامس، اداعها بأطراف انامله،
احسست ببرودة الماء في قدمي، لا شك
انه شعر ببرودة في قدميه من ٢٠.
وافعال واسماء واصفاد ومصادر
تمسك توظيف حواس اخرى كاللمس
(في لح البصر - لم اعد ابصر شيئاً
- كنت المبح نظرات الامسى في عينيه..
ص ٣٤).

وافعال.. تدل على مدركات سمعية،
عند سماعه - انا اسمع... ص ٢١-٢٤.
كما يلاحظ القارئ احياناً كيف يتدرج
القاسمي في ابراز التمتع الحسية:
الى الضوء يلامس جسمها، ويتخذ
الى احاساني... فينبعث في احساس
لكيد (المثير - فعل الاثارة - النتيجة
(الاستجابة).

فهي قصة (اصابع جدي) تحضر جل
الحواس ولكن الهمزة لحاسة اللمس،
وهذه القصيدة يمكن مقارنتها من حيث
المحاولة الفلسفية والشعورية لاشتغال
الحواس مع قصة (بني وبينك) لحنني
وكل الادبيين يؤمن على لسان شخصيات
القصتين بأهمية حاسة اللمس، ويأت
النهاية اي الموت ناتجة عن تعطل الحواس
وخاصة اللمس ففي اصابع جدي يؤمن
البطل (الجيد) واعتماد على حكمه
وتجربته وممارسة - إن اصابعه تنصر
اليه استوي بسرعة الى نشر اللمة في
باقي الاصابع فيأتي اعضاء الجسم
ويتجهن مع ذلك الموت المحتم: الخنصر
- البصر - الويسطي - السيلية - الابهام
- الذراع - الموت وقد يلجأ - كحقي -



الزمنية وانماط الساعات، وبور العرب
في استغلال الزمن قديماً، ليعمل في
الاخير الى هدفه وهو البثبات ضبط
المواعيد كقيمة عند التقيد، فالمقام ليس
مقام وصف، بل ليس مقام حكمي وقص
ايضا بقدر هو الياس شخصية (البطل)
لباس الالتزام واحترام الوقت ومادة
الدرس والمواعيد..

وتسرد في توظيف الحواس في
القصص غير المجموعة بين دفتي كتاب
بشكل تراتبي، ففي قصة (الغارب) مثلاً
كان توظيفه الحواس على الشكل التالي:
البصر وما يدل عليه من افعال ومصادر
ومراذفات ٢١ مرة
السمع ٤ مرات
اللمس مرتين
الشم مرة واحدة
فعل الاحساس وما يدل عليه ٨ مرات

وفي الهواء الطلق
البصر ١١ مرة

برز نجم علي
القاسمي الرجل
الموسوعي الذي اثار
من هذه الموسوعية
الى درجة تنوع
قصة عن اخرى

المتلقي في هذا القيد الاخير
- على الاقل - انته الى بعض
الاقلام التي تشق طريقها
باستمرار وادب وصبر مجددة
تارة ومقلدة اخرى مددوعة
برصيد ثقافي لغوي ومعملي
ومصطلحي وبرصيد مشكل
من اطلاق واسع على امثال
الاقلام السابقة من المشرق
او من الغرب الذين طبعوا
انتاج النصف الثاني من القرن
العشرين بطابعهم: الواقعي
- الكلاسيكي - الرومانسي -
الرمزي - السوربالي.. وبرصيد
ومخزون من اطلاق واسع على
فنون اخرى معاكسة كالنوع
التشكيلي واللحن والسينما
والرقص.

وفي سماء هذه الاقلام برز
نجم علي القاسمي الرجل
الموسوعي الذي اثار من هذه
الموسوعية الى درجة تنوع
قصة عن اخرى من حيث

الحصول الثقافي والرمجية
الثقافية والعلمية، وقد خلط هذه العلوم
والثقافات المتنوعة والمتعددة في بوتقة
واحدة وصهرها فأخرج منها سبائك
تسر الناظرين وتبهر القارئين.
والا كان وجه المقارنة في نظر البعض
فيه نظر فهو من اوجه اخرى مطرح
بعده يفرض نفسه ويحتاج من الكاتب
نفسه الى الاعلان عنه خاصة في
الخصائص المشتركة بينهما التي ذكرنا
بعضها في البداية: كمداهمة الحكمي
والحديث من الجملة الاولى، واستدعاء
التراث وطرحه، كقوة ومكبس يجب
الحفاظ عليه والافتخار به.. وتوظيف
الحواس الذي دخل علله القصص اما
بتأثيره بحقي وغيره او بدافع شخصي
وتخصيص مصادر من ثقافة نفسية
وفلسفية وحكيمة معينة.. وسواء اكان
يدري بهذا المورد الثراء لا، فالاحساس
والحواس حاضرة في ابداعه وعكس ذلك
تساؤل في قصته (الغارب): «لا اعرف
كيف تشال الاحساس ولا اعرف مدى
صدقها او كذبتها، ولكن ذلك الاحساس
الذي اصابني كائن فعلاً ترجمه كلماتي
التي انطقها بصوت مسيوع..»

وقلما تجد قصة تنبأ من حضور
الحواس، او من تدرية ذلك الحضور،
مثل قصة الساعة التي لم توظف فيها
الحواس، اية حاسة الا مرتين في بداية
النص، وهما فعلاً من افعال البصر
ولذلك ما يبرره، فالنص كان مبالغاً
يحكي عن فقدان صديق سيدي محمد
بوطالب زميل القاسمي، فالتركيز كان
على الوقت والزمن ويجرد المراحل

قصص المجموعة مبرزين حضور فمل الحاسة أو مصدرها أو صفتها، فإننا سنفاجئ من ظهور طيفان التشوير الممتد عند الحواس عند القاسمي أكثر من يحيى حقي في قنديل أم هاشم دون أن نضع الطريقة والنهج الأسلوبى لها معاً ومعبراً.

وهكذا، فإن فمل البصر ومشتقاته (البصر - يبصر - مبصر - بصير - بصيرة - ابصار...) ومرادفاته: شهد - شاهد - مشاهد.. حديق - معدق - تحديق.. رنا - ملح - لاح.. تجاوز تداوله في المجموعة (صمت البحر): (٢٠٠) مرة كما قد يصل في الصفحة الواحدة إلى ٨ مرات، كما في الصفحات ١٤ و٩٠ و٩٥، كما قد تتراكم هذه الأفعال أو التوعد المتعددة على الحاية في فقرة واحدة مما يقطع زخماً متميزاً ومن خلاله يبدو الصياغة مع يحيى حقي جلياً، وإذا احصينا الصفحات التي لا تتضمن هذا الوصف والتصوير فسجدتها قليلة جداً بما يقارب ٢٧ من المجموعة فقط من حيث الصفحات إما حضور الحواس كلها فقد جاء مثلاً ٢٠ (بصر) و ٣٦ (مبصر) و ١٤ (س) و ٩ (شم) و ٢٥٩ مرة.

ويمكن اعتبار الصفحات التالية يعق خيراً من فمل الحاسة الواصفة للتركبات: ص٢٩، بالنسبة لحاسة البصر وص١٨، بالنسبة لحاسة السمع، وص١٠، بالنسبة لحاسة البصر، وص١٢٧، بالنسبة للشم. وهي الشايعة لقصة (عارضضة الإزياء)، التي تبرز تشابه القاسمي مع حقي.

واستعمل القاسمي فعل الاحساس ومشتقاته: احس - احساس - محسوس، ومرادفاته: شعور - اشعر - مشاعر: مرات عديدة في الصفحات التالية: (١٠) ٢٧، (١١) ٢١، (١٢) ٥٠، (١٣) ٥٢، (١٤) ٦٦، (١٥) ٦٧، (١٦) ٨٠، (١٧) ٨٦، (١٨) ٩٠، (١٩) ٩٧، (٢٠) ١٠٣، (٢١) ١٠٧، (٢٢) ١١٧ ومن خلاله يمكن أن نستشعر حكمه على الإنسان / العدم، الذي لا مشاعره: قدرى له عاد بشرًا سويًا وهو محروم من جميع الشاعن البشرية التي تجعل من الإنسان إنساناً أم أنه مجرد إنسان آلي يتحرك وفق برنامج منطقي محدد، ص٥٠، ومثل قوله: (الشاعرة) لا يقاس بالسنوات بل بعشرات الهناء وعق الأوصاف بالموافق والمشاعر ص٩، وهو سؤال طرحه القاسمي مدنياً قبل هذه الجملة ولكن ما قيمة الإيام والشهور والسنين في بحر الزمن؟ وإجابته عنه بطال قصة (الشاعرة) بأنه هو الموافق والاحساسيين. وقد طرح يحيى حقي السؤال نفسه في القنديل، وكان طرح القاسمي شبيهاً بطرح حقي

وهي تمس كل واحد منها مساً خفيفاً.. ومما يؤكد طغيان حاسة اللمس في المجموعة كلها أكثر من غيرها من الحواس توزيع الجموعة بقصة (رسالة إلى حبيبتي) التي سميت بها، وهي القصة الخاتمة التي تضافرت فيها جل الحواس ولكن اللمس، ظل سيد الحواس: جس نبضك - لمسته يداي..

ولا يفوتني وأنا أختتم الحديث عن هذه المجموعة الأولى أن أورد بعض الجمل التي حاول الكاتب أن يضفي عليها طابع التصوف أو (تراسل الحواس) أو (العلاقات) كما وثقت عند الرمزيين وعلماء التصوف وشعرائه، وقد برزت نهاية حاسة عن أخرى في قصة البنديفة.

- لا بد أنك كتبت تحاول منذ برهة مخاطبتي بعينيك بعد أن نقل لسناك وخضت صولتك.

- .. الحكيم الذين كانوا يتحاوران بأعينهما في مجلس عام بلا صوت ولا إشارة فيفهم أحدهما الآخر..

ولفت أنابة الكاتب حاسة عن أخرى ذروتها في القصة التي تحمل عنوان المجموعة، التي تختصر مضامين الصراع بين الحضارات في المجموعة كلها في جمل لمب فيها (تراسل الحواس) الدور الجيد: شربته عيناى.. وعانقته انباى، واستنشقت ركتاى، وغرته شفتاى، ولاكه لساناى.. يعضنه فمى.. فالعين تشرب والاذن تحضن وتعلق بدل الذراعين. مما يؤكد ما طرحه محمود عبد الخالق آنفاً: فيترجم كل حس من حواسنا عن غيرها ما وضع له وغير ما ألفناه. فليس بعض الحواس بمنقطع منفصل عن بعض، بل هي متلازمة متماصة متكاملة، تولد انسجاماً يرقى بنا إلى ما وراء الطبيعة(١٢).

ب- صمت البصر

إذا كانت حاسة اللمس أكثر حضوراً في المجموعة الأولى (رسالة إلى حبيبتي) ممدفة أو يابزان من الكاتب القاسمي الذي حاول أن يعطي لها لحنه خاصة ويجعلها متقاربة للمضامين- وهذا ما اكده الباحثون الذين تناولوا المجموعتين على حدرة خاصة ما أدلى به إبراهيم أوليعان بخصوص أدب القاسمي وخصائص كل مجموعة.. فإن سيطرة حاسة البصر في المجموعة الثانية يمكن لمسها أحصائياً، ولكن هذا لا ينفي غياب الأخرى، بل على العكس كان هناك تماخل وتزاحم للحواس في جل قصص المجموعة، كما هناك استقلال لها أيضاً، فترى السمع يميز قصة ما أكثر مما يميزها البصر أو اللمس أو الكس.. وإذا حاولنا تتبع

الى أنابة حاسة البصر عن اللمس وعند أصابتها، وفق التدرج الذي اشتغل عليه القاسمي - ينبوب التعلق (اللمان) عن البصر، ثم يأتي الموت بتغطيل الحواس وهي القناعة التي أن بها حقي سابقاً. وتتضافر الحواس في قصة (الذكرى) مع سيطرة اللمس كذلك، فاللمس جاء نتيجة اصطدام البصر بالمجم المتلفع بالسواد (ويذكرنا هذا المشهد بمشهد المرأة المتلفعة.. في قصة الكومة) كما سيركر القاسمي - وكثيراً ما يلجأ الى التكرار القصي أو الترادفي أو التركيبي - التركيب التالي: (وتصلبت أصابعها على الورقة)، وهو إجراء ينفي الموت أو الإغماء أو الشلل.. وتكرر هذا في قصة الرسالة من المجموعة الثانية (صمت البصر) وفي قصة (الاستاذ والحساء) كما كرر هذا التعبير الوارد في قصة (الذكرى): «أخيراً جمعت كل شجاعتي وريغتي في أعراف اناملى. وقبضت على المطرقة وطرقت طريقة واحدة مستمرة، وذلك في قصة (النيرة) على لسان الرجل الكفى. وفي قصة (البنديفة) تتضافر الحواس كذلك: «امسكت يدك اليمنى بكتنا يدي...»

«تسريت منها رائحة المسك الى انفي وأبصرت هيلك».

وفي قصة (الكلب لهر يموت) يتقاطع مضمون القصة مع مبدأ يحيى حقي في منع الحيوان حضوراً إنسانياً من حيث الاهتمام والخمسة والاعتناء وإشراكه في بعض انشغالات الإنسان.

كما يتقاطع توظيف حاسة اللمس مع التوظيف نفسه عند حقي.. «أذا ان مدام ديون لا تفرقه البتة فهي تعرضه وتواسيه بلمسائها ومغساتها ونظراتها الحزينة.

أما قصة (الجئور في الأرض) فنوضحها بتقاطع مع مواضيع يعق حقي ومع غيره كذلك خاصة في نقطة حساسية هي حيف الترات، والقرار بالموافقة.. والصراع بين الشرق والغرب كثيفة عجت بها كتابات حقي، (وإدب) طه حسين، (وموسم الهجرة إلى الشمال) الطيب صالح، (والذي للاتيني) سهيل إدريس (وعصفور من الشرق) توفيق الحكيم.. وأحياناً القاسمي بتقنيات جديدة ورومانسية (اللفة - الفن - السلوك المتحرر).. وفي هذه القصة يلاحظ طغيان حاسة السمع لأن الفرق بين الشاب الشرقي والزوج الأمريكية / الغربية هو في الخطاب، أي في الحديث والنطق والصفاء، وفي الموسيقى، لقارئة الأهازيج بالسيمفونية والسيونتا.. كما يحضر اللمس كحاسة أيضاً تروج من اشتغال الحاسة الأولى واشتغالها.. وأخذت اناملها الرشيقه تلامس أصابع اليكايو..

عندما انطلق من مبادئ ورفح شعارات
تؤمل فمل الحواس وفيهتها، وهو طرح
سبهر تقاطعا هاما بين الكاتين، وهذه
بعض مظاهر المبادئ والشعارات التي
رغمها الاتصافي والقرآن ان يستحضر
مقابلاتها عند حتي مما اوردنا سابقا.
تتمثل الحواس: وتتضمن حواسنا
عملها الاتصافي لتحل محلها حواس
محصوسة ص ٢٨. وماشعر دون ان اقتدر
على استخدام حواسي.. بحيث يتساوى
وجودي مع المدم ص ١١٩.
قيمة الرؤية: ربط القاسمي، مثله مثل
حقي، العينين بتكامل الانسان، فهما
عنوانه والمبرر عنه وعن وجوده، «لذا
كان الكتاب قفرا من عنوانه، فالعينان
عنوان الانسان» ص ٢٩.

العين مصدر الحب، فقد جاء على
لسان بطلقة قصة «الاستاذ والحصان» ما
يؤكد ان العين منبع الحب وشماعه.
١- «انت الجمال وانت الفن من شفتيك
ارتشف حقيق الحياة ومن عينيك
التلم العشق والهيام» ص ٢١.
٢- انشغلت في عينيه لهب العشق
يعرفه» الشاعر ص ٩٧.
العين حكيم لا يخفي: «لا يمكن ان
يكون كمال اينهما بالتي، هذا احتمال
معتول جدا تدعمه رؤية العين ويؤيده
منطوق العدم» ص ٢٩.
تعاقد البصر والبصيرة.

١- «فجسدتها على الشاشه ا م ان
بصيرة الاستاذ فريد هي التي
نفدت» ص ٣٩.
٢- لم احب يوما حيا حقيقيا يمتلك
مشاعري ويأسر عقلي ويغمي
بصري ويصيرني عن رؤية الواقع
والحقائق بجلاء» ص ٥٢.

البصر معيار زمني
لقد تكررت استمالات الرؤية والرفة
والحظة والطرفة عدة مرات في
المجموعة فميرت عن محسوسة الزمن
ولحظته او طوله وقصره، ومنه:
١- بحيث لا تستغرق منه الاجابة على
سؤال او التوصل الى قرار اكثر من
رفة رمش ص ٥٤.

٢- ويختار الانسب منها ليجيبك بدوره
شفويا بعد اقل من لح البصر
ص ٥٥.

واذا تجاوزنا هذه المبادئ والشعارات
والفلسفات التي تاتت عند القاسمي
فكونت لديه ما يشبه القناعة بدور
الحاسة في التصوير والوصف، وجعلته
لا يستغني عنها - كآلية اساسية - في
عمله واسلوبه فاذا لا بد واجدون في
المجموعة قصائمه اجرائية وممال كبرى
كالتي وجدناها في قنديل ام هانم وما
لحقها من قصص، واهم هذه الخصائص
المشتركة:

لجوء الكاتين مما الى مباشرة الموضوع
من الجملة الاولى او العبارة الاولى،
وتوظيف الحاسة في هذه المباشرة.
فهي مطلع قصة (الشاعرة) مثلا سيبدأ
القاسمي قصته بالفعل (تظفر) -نظر
صلاح بخنان- كانت تحقن في السماء.
ص ٩٢، وهو الفعل الذي يتخالف مع
نهاية القصة، وهو الفعل الذي رأينا كيف
استعمله القاسمي - مثله مثل حقي -
متأثرا بكتاب غريبن امثال سورمست
موم.

وكيف انبهر القاسمي بأسلوب
القبطاني الذي يرى عوالمه البشرية
والطبيعية من النافذة فيوظف فعل
المشاهدة والاشراف من عل والاطلالة
من كوة او منفذ لا تخترقه الا العين.
ومشهد وصف الحقول تجري في الاتجاه
المعاكس من داخل مقصورة القطار
تكرر عدة مرات او من توافد السيارة
ايضا كما في قصة الشاعرة.. ولدلالة
العنوان في توظيف الحواس دور شيق
كذلك (فاخضر العينين) كمتوان للقصه
اول ما يمدد القارئ / الملقني ستبني
عليه مدركات حسية اخرى، ما دامت
العين هي الانسان كما رأينا، فانبهار
الفتاة بخضرة العينين جعلها تضعف امام
الرجل المتطور. وجعلها تنقص الحقائق
لهلوع اصل وايدي هذا النموذج الرائع،
ويستمد بالحقيقة.

«لا يمكن ان يكون كمال اينهما
بالتين» هذا احتمال معتول جدا تدعمه
رؤية العين.

وفي اقطار يدي صورة الانسان
المتكامل انطلاقا من النقطة الصغيرة
(العين) - وهنا لا بد من اشارة التأثير
الجشطن على الكاتب، كما ورد في
موضع من مواضع المجموعة - كان
الكاتب يشكل صورة الانسان / المرآة
الفاضة على شاشة الحاسوب، واعتمادا
على التدرج سيحقق المبتقى الذي هو
الجمال والجانبيه، على حياة رموش
وطفا، اه ان الصورة تتضح الآن، انها
عين انسان، وبعد منهية يتشكل فوقها

**ربط القاسمي،
مثله مثل حقي،
العينين بتكامل
الانسان، فهما
عنوانه والمبرر
عنه وعن وجوده**

حاجب ازج، انها عين امرأة، وسرعان
ما ظهرت الى جانبها عين اخرى لها،
الحمن نفسه والجانبيه ذاتها، امرأة
يلوها حاجبان مقوسان.

واذا كانت القاسمي رأينا عبارة
عن جمل وعبارات مفتتحة يظهر فيها
توظيف الحواس خافتا، والحيات لا على
شكل مبدأ او شعار بقدمه الكاتين ليبرز
فيه تلمس المدركات بوصفها الاصلية
او بحواس متداخلة، كما يبرز ذلك، فإن
في المجموعة الثانية، كما في المجموعة
الاولى - اوصافا تدخل الحاسة كآلية
ملقطة في اكثر من ثلاثة اسطر، وقد
تضمنها فقرة كاملة، بل اكثر من فقرة
اجمعا، كما في قصة (الرسالة) مثلا من
ص ١٧-١٨ في قوله: «تنتشر عيناه بمقارب
الصاعة المثبتة على الحائط، عارب ثابتة
لا تتحرك ولا تدور.. او هكذا تبدت لعيني
التي ارمقتها الارق يصوب نظراته اليه
بين لحظة واخرى يستنحها على الحركة
حتى يكاد يدهنها برموشه، يده انها اجدا
صدفتها، بطيئة حتى السكون، يسمع
قناعاتها ولا يلحظ تحولاتها، تلمن ان
الصوت مرمش من المصوت... كلما عزم
على التركيز على عمله وتوجيه نظره
الى الارواق امامه التي راسه مرفوعا
بقوة خفية وعينية منجذبة بشدة الى
عقارب الساعة» ص ١٩، وكما في
ص ٢٧، (الاستاذ والحصان).. وفي فقرة
ص ٢٧ من فقرات قصة (الفاتية) ص ٩٠، وقصة
(الشاعرة) التي تبرز شروء بطلقة القصه
(ملك) في العوالم الفنت في ملك مرة
اخرى، كانت تنظر الى النجوم المتحركة..
ثم تنظر الى الموشى.. تنظر عبر نافذة
السيارة.. وتتأمل لعينها اشارة اخرى،
بميتين يبيكي في محاجرهما الخريف..
نظر صلاح الى عينيه الممتتين وملاصم
وجهها الذي ارضته الحزن والسهاد
والقلق ص ٩٥، وفي (رسالة من فتاة
غريزة) مرارا ص ١١٠ و١١٢ يقول
الكاتب على لسان البطلقة جامعا الحواس
الثلاث: القلم والبصر والسمع باعتبارها
حواس شاهدة على الحب وموقعة عليه،
كآلية للكاتب يرسخ غلوايه في القلب عن
طريقها كلها ويمسكه كل واحدة بجانب
اختها.. «اراك في بياض الياسين وفي
اصفرار النرجس وفي احمرار الاقحوان
اشمك في عبق الورد، وشذى الفل،
وعطر الزنايق، واشاهد ملاصك في
براعم الازهار واوراق الاشجار وامسم
صوتك في خريف الجداول ومهبوب
التسيم وحيف الاغصان فكيف تريد ان
اتسلك برك قل لي كيف» ص ١١٠.
والقارئ لا شك لاحظ تقاطع القاسمي
مع حقي في هذا التعبير الجميل، فبطلة
القاسمي متكاملة النبوية بطلقة حقي

حضور في قصص القاسمي كذلك، يقول أبو ريشة «كأنني بالمرأة تحب من أذننها لا بينها» (١٤).

وهذه نماذج موجزة للقاسمي يليب فيها حاسة عن أخرى وتتقاطع مع ما جاء عند يحيى حقي:

١- وأحس بأنفسها تلاصق وجهه بينما كانت عينها تشمان رضا وامتناء (الظلال الملتبته، ص ٨٠).

٢- وعندما عادت حسنام إلى أبيها، اشترابت علقه مستقسرا بعينه عن الطارق: (الغائبة، ص ٩٢).

٣- وعيناك لتلتي عيوننا تصافحها (رسالة من فتاة غريبة، ص ١٠).

فهذه التمازج المستهدفة بها - وهناك نماذج أخرى غيرها - تبرز التقاطع الأسلوبى عند القاصين من هذه الزاوية

ذكرتها في المقال، كقيلة أن تجعل القاسمي قد تأثر ببعض حقي بشكل مباشر أو غير مباشر، عن طريق الإعجاب والافتداء

أو عن طريق الاعتراف من المرجعيات الفلسفية أو النهيجة الواردة من الغرب، وتجلينا نقر بالتقاطع أو التقارب، وتدعو

الباحثين إلى مزيد من البحث في هذا التقاطع، وإلى رصد الظاهرة عند واحد منهما مستقلا عن الآخر، فهو موضوع

شيق يفري بالبحث كما تفرى مواضيع أخرى عندهما مما كتوظيف الترات وائسفة الحيوان.

* كاتب من المغرب

يبلغ التقاطع ذروته

بين الكاتبين عندما

يصفان معا منظرا

مخيفاً أو رهيباً تجلاته

وقدسيته أو لوحشته

سادسة - بأن كأننا ما أو شخصاً ما مرق من خلفي خارجاً من معبد عشتار، ص ٦٦.

٢- ولم أعد اسمع بعد ذلك فقد لف الدوار رأسي وتاه بصري فأضمت عيني، وأسا مستند إلى التمثال» ص ٦٨.

٢- أحسجت بحركة مريعة خلفي صادرة من معبد عشتار، أدت وجهي بسرعة لاحتها منطلقة نحو بوابة السور الجنوبية... ص ٧٠.

وتجلى التقاطع أخيراً في محاولة كل منهما أن ينيب حاسة عن أخرى، وقد مر بنا كيف نجح حقي في هذه التقنية التي وظفها المصوفة والرمزيون وسموها (تراسل الحواس) أو الاتصالات وغير

منها بشار قديم (والآن تشق قبل العين أحياناً)، ويلورها شعراً محدثون في أشعارهم وفي تقديمهم لقصائدهم كما

فعل عمر أبو ريشة، ولا أعد الحقيقة إذا قلت أن القاسمي قد أطلع على ديوانه لأن المرجعية التي استمد منها الشاعر

كالحافظ وديك الجن الحمصي لها

في التبديل تلون حبها لإسماعيل في كل شيء تراه عندما كانت مبصرة أو في أي شيء تسمعه ويحدث نغمه أثر في قلبها أو في أية راحة جميلة تعبق في (خياشيمها) عندما فقدت بصورها، وتراكم الحواس كذلك في قصة عارضة الأزياء ص ١١٠.

ويبلغ التقاطع ذروته بين الكاتبين عندما يصفان معا منظراً مخيفاً أو رهيباً تجلاته وقدسيته أو لوحشته، كما في فترة طويلة من قصة (كن كان)

ليحيى حقي ومشهد من مشاهد التأمل والرمية والأنبهار بالثرات والتاريخ في معبد عشتار عند علي القاسمي

وكلاهما وصف الموقف بنوع من الخشوع والخوف والتوجس والترقب، تكاد الرؤفة (حاسة البصر) تتصمر وتحل محلها

أولاً حاسة السمع المرفقة التي تسمع ما لا يرى (المتاع أو مناجاة أو همساً)، ثم حاسة اللمس التي مارست سلطتها

بالتخيل تارة (حيث أنها لم تحصل بعد) أو بالتشور والآلهام تارة أخرى، فكانك تتابع مشهداً رهيباً من مشاهد المخرج

السينمائي المشهور ألفريد هتشكوك، وإذا كان القاسم قد جمع أشاتل الصورة ومخطات الإحساس عبر تنف من عدة

صفحات لأن الهاموس يعرض ويهيب ويملؤه مراراً، من ص ٦٢-٧٠ فإن حقي قد ضغط بوسفه الصاقل المخيف هذا

في فترة كاملة راقية، يستعجب أيراهها لإبراز جلال الموقف أولاً ولإظهار تدرج

الحواس، وتعمل بعضها وقدقن الوظيفة لديها، فحاسة المجال لحواس أخرى ليضطلع بالمهمة بدلها.

لم يكد يسير بضع خطوات بعد هذا الصاغر حتى خيل إليه أنه يسمع زحيراً شديداً، يتلاحق من وراءه، هل يجري في

الزهر أحده؟ أجد أنه يسمع فلم يسمع وقع أقدامه، ومع ذلك استمر هذا الزحير يسرر إليه، ويدنو منه طمان نفسه يقول

لها: لعله وهم وخيال... فليل عالم مجهول مله بأصوات غريبة لا تبتئها، ثم سار قليلاً فإذا يد تلمس كتفه،

والزحير يكاد يشق صمماخ أذنيه، سمع حيناً وقرأ أن شعر الرأس يقف عند الذعر، ولم يكن يصدق، في تلك اللحظة

أحسن كان إذا قاسية جمعت شعره في قبضتها... وشدته شداً قوياً يكاد يتزقزق منه جلد رأسه، وشعر حيناً بأن اليد

التي وقفت على كتفه لرح من التلج... أما القاسمي فقد وصف الموقف المتقطع المعاور بين الفينة والأخرى،

بشكل أقل قليلاً من روعة وصف يحيى حقي، للمبرر الذي ذكرته، فقد قطع المشهد الرهيب إلى ثلاثة أجزاء:

١- من حين شعرت - ربما عن طريق حاسة

- ١- مجلة عدنان، العدد ١٧٧، ص ٨٥.
- ٢- مجلة عدنان، العدد الثاني، العدد الثاني، ١٩٨٢، ص ١٩٢.
- ٣- ترشد، ص ١٠٨، العدد الرابع، العدد الرابع، ص ١٩٨، ص ١٩٩.
- ٤- عدنان، مع السنين، ص ٢١٧.
- ٥- مجلة عدنان، العدد ١١٢، ص ٢٢، خلا عن روية باء الوالد النمطي، ص ١٢٩.
- ٦- عدنان، العدد ١١٥، ص ٨٥.
- ٧- عدنان، العدد ١١٧، ص ٧٨.
- ٨- عدنان، العدد ١٢٠، ص ٦١.
- ٩- لاحد أن القاسمي قصة زحير العنوف أرسله من تارة غريبة في مجموعته الثالثة، صممت البحر، مجلة عدنان، العدد الثاني، العدد الرابع، ١٩٨٢، ص ٦٢.
- ١٠- مرجع ص ٦٢.
- ١١- مجلة الثقافة، العدد ٣٦، سنة ١٩٧٦، ص ٢٥، تتل عن الفصل في القصة الأولى لثمنين هلال، ص ٨٦.
- ١٢- أراجع نفسه، ص ٣٨.
- ١٣- أنها السنة التي اكتشف فيها شخصياً أول نص للقاسمي ويعقود ١٩٩٧.
- ١٤- مجلة عدنان، العدد ١١٥، ص ٨٦، وقد ظهرت قبل ذلك في الملحق الثقافي لجريدة العلم في بداية الألفية الثانية.
- ١٥- القلم الثقافي، ١٩٩٧.
- ١٦- قلم الثقافي، ٧ آذار ١٩٩٨.
- ١٧- الثقافة، ص ٢٥، خلا عن الرمزية في الأدب العربي الحديث، أطرواح مطبوع، ٢٠٠٥.
- ١٨- صمت البحر، علي القاسمي، دار الثقافة، ٢٠٠٢.
- ١٩- تتل أم هاشم، هيئة الصورة العامة للكتابة، ١٩٧٥، ص ١٥٩.
- ٢٠- ديوان عمر أبو ريشة، دار العودة، بيروت، الطبعة ١٩٨٨، ص ٣٢٧.



ليل
انسب عنوان يليق بهذا العصر الذي نعيش هو " الإستباحة " .. استباحة الإنسان الفرد. الولوج الى خصوصيته دون استئذان. الاقتحام سمعه وبصره والتجول في دهايلز ذهنه ووطء اصابه دون هواده. حتى جدران بيتك لم تعد تحميك أو ترد عنك حماة الضجيح وزعيق المجلات وجتون مكبرات الصوت وطلوفان الشرشات وصراخ الباعة المتجولين، وعويل الأطفال التمتع من الشبايلك، وزواوير مواكب الأعراس وجماهيرها المدججة بالحماسة والفرح العنيف!

مضى الزمن الذي كان يسمح لك بالعزلة، والخلوة.
مضى الزمن الذي كان يتيح لك التأمل والصفاء والسكينة.
لهذا تحلم بشراح هائل تحفه الأشجار اليابسة، تضي فيه على مهل فوق أوراق الخريف، تملأ صدرك من التسيب الرخي، ترهف سمعك لوشوشات الريح وأصوات تكسر الأوراق الجافة تحت قدميك!
تحلم بمقعد خشبي مريض في حديقة شاسعة، تتناثر في أرجائها أعمدة الضوء الخافت الذي ينهمر بنعومة فوق أحواض الزهور والممرات الحجرية النظيفة!
تحلم بشلالات الياسمين المتدفق من فوق أسوار البيوت في صباح ندي، يختلط شذاه بعبق قهوة طازجة ينتشر فوق الرصيف!

تحلم بالمصافير التي تولظ الصباح بزقزقاتها الجذلي.
تحلم بالصمت الجليل الذي تنصت اليه في شرفة تطل على الليل المصاحي.
ويأخذك الحلم بعيدا الى قبة العالم حيث السهوب الجليدية التي تسكنها الوهول والأبال. أو نحو الخلدان الوادعة التي تستلقي رمالها الناعمة مستسلمة لداعية الأمواج الجوفلة . أو نحو الغابات الهيبية التي تستعم بالندى الأيدي وتتمطر بشذى الصنوبر والسنديان والصندل!
تحلم بمن يرافلك في تجوالك الخيالي هذا، الذي تستطيع أن تحدثه بلا كلام، وتصمد معه مدارج الأفق البعيد، وتتحرك وإياه من أوضاع هذا الزمن المخبول الذي حوّل الإنسان الى مزق مستباحة! تتذكر أزمانا مضت أسماء عرفتها وقرأت عنها ولها، فتقبطها على ما كانت فيه:

- سورين كيركجارد الفرد المتوحد التامل ، في عزلته من فناء الناس، المكتفي بسلامه الداخلي العميق.
 - كازنتزاكي المتجول في صياحات القرى اليونانية بين حواكير العنب والتين أو التامل في أسرار الوجود في جبل أتوس.
 - هيرمان هسه المتوغل في جبال الألب، معانقا أشجار الغابات، أو قابعا في كوخه الجبلي النائي من الضجيح.
- عاقلة لا حد لهم ولا حصر، أنجبتهم زمن مضى كان أكثر جمالا، فقد كان الجمال قيمة عليا ينشداه المفكرون والأدباء والفنانون ولا يفصلونه عن القيم التي يؤمنون بها ويوشقونها في أعمالهم.
لذلك لم يكن الجمال يتجلى في التماثيل واللوحات وفنون العمارة التي ابداعوها فقط، بل كانت كتاباتهم الفلسفية جميلة، ورواياتهم وقصصاتهم ومسرحياتهم وسيمفونياتهم جميلة ، وهي التي لا تزال حتى اليوم تضي هالة من جمالها على بشاعة أيامنا وتشوهات واقعنا.
زماننا هذا قاس وصلف، يستبيح حتى عوائلنا الخاصة الداخلية.
فما الذي سيبدعه إن كنت لا تستطيع إن تخلص الى نفسك بجاهة من نهار أو طرفا من ليل؟!

من الأدب العالمي

كارلوس فوينتس
روائع المكسيك وأمريكا اللاتينية

شوني بيدروسف *

"لقد ولدت لأكون روائياً".

كارلوس فوينتس

في النصف الثاني من القرن العشرين حدثت طفرة كبيرة في مجال الأدب في أمريكا اللاتينية، ظهر خلالها عدد كبير من الكتاب والشعراء، جسدوا في ساحتهم الإبداعية أدبا إنسانيا، وكفريا حقق على المستوى الخاص والعام نقلة كبيرة في آداب هذه القارة شكلا ومضمونا، بحيث انعكست آثاره بقوة على الأدب العالمي، وتحقق من خلال ذلك العديد من الرؤى والتجارب

الفنية الحديثة عززت وطالت بأشكالها ومضامينها ساحات الأدب في كل مكان شرقا وغربا.

كارلوس فوينتس
الفرينفو المبور

ترجمة

الذين هم كوكب



نذكر أبدا، من هؤلاء الأدباء "بابلو نيرودا" شاعر شيلي العظيم صاحب التجليات الثورية في الشعر العالمي المعاصر، والروائية التشيلية إيزابيل ليندي صاحبة روايات "بولا"، و"حب في الظلال"، وغيرها من الروايات المتميزة الناطقة بتجليات المرأة وحدها ومواجيبها الخاصة، والكولومبي جابريل جارسيا ماركيز صاحب الرواية الشهيرة "مائة عام من العزلة"، وواقعيته الساحرة التي أصبحت نموذجا سرديا كان له تأثير عميق على سرديات

الرواية المعاصرة، والأرجنتيني جورج لويس بورخيس، الشاعر والقصص الذي لا يباري في فنه والذي استمد من ألف ليلة وليلة كثيرا من أعماله القصصية، وأرنستو سابانو صاحب روايتي "التفك"، و"أليخاندرا"، أو الهاوية، وخوليو كورتازار الذي حقق رواياته "الأسلحة السرية" و"ماريل" شهرة كبيرة، وفي كوبا كل من إيجو كارنتيهي النبلماسي صاحب الرواية الشهيرة "مملكة هذا العام"، التي صدرت عام ١٩٤٩ والتي يستحضر فيها تاميتي وأساطيرها، ورائعته الأخرى "الخطوات الضائعة"، والتي يجسد فيها أعماق غابات الأمازون في جنوب أمريكا، باعتبارها الرحم الأخضر الحي لأمريكا، وريينالدو أريئاس والتي تمتاز قصصه بقلية الرمز إلى جانب الحسن الأخلاقي الفياض والفصوص النيف داخل الشخصيات، وفي بيرو، نجد ماريو فارغاس يوسا صاحب روايات "المدينة والكلاب" التي يجسد فيها حياة المراهقين في كلية "ليما" وروايته المتمعة المنزل الأخضر" وقد سبق أن رشح هذا الكاتب نفسه لرئاسة الجمهورية في بيرو منذ أكثر من عامين، كما نجد في البرازيل كلا من باولو كويلو صاحب رواية "الخيميائي" أو ساحر الصعراء التي ترجمها إلى العربية الروائي بهاء طاهر، وجورج أمادو صاحب روايات "أرض لمارها من ذهب"، و"دروب الجوع"، و"باهيا"، وفي المكسيك كلا من أكتافيو باث شاعر المكسيك العظيم، وخوان رولفو صاحب رواية "بيرو بارامو" التي صدرت عام ١٩٥٥ والتي كان لها تأثير كبير على أعمال كثيرة في أدب أمريكا اللاتينية، والتي أوجت لجازيا ماركيز بكتابة رائعته "مائة عام من العزلة"، وأيضا الكاتب ب. ترافن السروائي المكسيكي الغامض، وكارلوس فوينتس روائي المكسيك ومفكرها الكبير، وأحد الكتاب الذين حققوا على المستوى

وسط هذه الكوكبة الكبيرة من أدباء أمريكا اللاتينية يقف كارولوس فوينتس كواحد من أكبر روائثها، وأوسع مفكرها

فوينتس مجهولاً لدى القارئ العربي مثل معظم كتاب أمريكا اللاتينية، إلى أن صدرت في بيروت ترجمة لروايته المهمة "موت ارتيمو كروز" التي أكسبته بعد صدورها شهرة وسعة عالميتين، وقد ترجمها للعربية محمد عيتاني وصدرت عن مؤسسة الأبحاث العربية عام ١٩٨٤. وهو منذ أكثر من خمسين عاماً لم يتوقف عن الكتابة وتقديم أعمال روائية مذهشة لقرائه الغرمين بتناجيه السردي في كل أنحاء العالم، فقد استطاع أن يمرر بصدق عن الواقع المعاصر الميش في أمريكا اللاتينية، خاصة في بلده المكسيك، والتي تقتضي إلى بلدان العالم الثالث، وتمثل أعماله الأدبية في الأوساط النقدية الغربية بما يسمى بمرصد اللاتينو- أمريكي. وقد تأثر كارولوس فوينتس بمواطنه الشاعر والناقد اكتافيو باث، كذلك بالشاعر خوزيه غوروستيزا، وقد تبنى هذا التأثر في الإشكالية المصاحبة لمبادئ ومثل الثورة المكسيكية التي احتجى بها فوينتس في معظم أعماله الروائية، حيث تتميز أعماله بوجه عام باستخدامه لمرحلة ما بعد الثورة المكسيكية كخلفية تتحرك عليها شخصوه، وتتجسد من خلالها أحداث ومواقف إبداعه.

ومن ثم فقد عبر كارولوس فوينتس في أدبه الروائي والقصصي عن بلده المكسيك، خير تمثيل حتى قيل أن من كان يريد أن يعرف النواحي الاجتماعية والسياسية والاقتصادية عن المكسيك يقرأ روايات كارولوس

الحلي والمالي حضوراً روائياً وفكرياً متميزاً للغاية. وعلى الرغم من هذه الشهرة الكبيرة التي حققها هؤلاء الكتاب جميعاً على الصعيد المحلي والعالمي، إلا أن الاهتمام المالي بهم كان قد تأخر كثيراً، فقد كان عليهم أن ينتظروا سنوات طويلة قبل أن يتمكنوا من حصد جوائز الإبداع العالمي شأنهم في ذلك شأن كل أدباء دول العالم الثالث. وقد تمكن خمسة من هؤلاء الكتاب من الحصول على جائزة نوبل في الأدب، فقد هازت الشاعرة التشيلية جابريلا ميسترال بجائزة نوبل عام ١٩٤٥، وهي أول من فاز بها في أمريكا اللاتينية من الرجال والنساء، كما هاز بالجائزة أيضاً الروائي الأرجنتيني "مهيجيل إنجيل أستورياس" عام ١٩٦٧، وهو صاحب رواية "السيد الرئيس" التي ترجمها ماهر البطوطي، ولحق به جابريل جارسيا ماركيز عام ١٩٨٢ حينما لفت الأنظار إليه بمسود مائة عام من العزلة، وفاز بها أيضاً شاعر المكسيك الكبير أكتافيو باث عام ١٩٩٠، عن مجمل أعماله، كما حصل العديد منهم على جائزة سرفانتس التي تعتبر أكبر جائزة للإبداع الأسباني، فقد فاز بها الكوبي "إيجو كارنتيني" عام ١٩٧٧، وفاز بها الأرجنتيني "جورج لويس بورخس" عام ١٩٧٩، وفاز بها من أوروغواي "خوان كارلوس أونوني" عام ١٩٨٠، كما هاز بها الروائي والمفكر المكسيكي الكبير "كارلوس فوينتس" عام ١٩٨٧.

كارلوس فوينتس

وسط هذه الكوكبة الكبيرة من أدباء أمريكا اللاتينية يقف كارولوس فوينتس كواحد من أكبر روائثها، وأوسع مفكرها، وأحد الكتاب القلائل الذين أرسوا دعائم كتابة سردية جديدة في مجال الرواية في أمريكا اللاتينية، وحققوا باقتدار ثراء فنيا وفكرياً لفن الرواية في آنية متناغمة مع معاصرة من الكتاب في هذا المجال، وهو أحد الرموز الرئيسية في الأدب المعاصر في هارة أمريكا اللاتينية، بقي كارولوس

فوينتس، والمكسيك كما يصنفها أحد الكتاب بأنها "بلاد عجيبه، لها طابعها الخاص، فهي بلاد أسبانية إسلامية مختلطة باللون الهنود الأزتيك" وتربطها بالولايات المتحدة الأمريكية حدود طويلة كانت مشار نزاعات وحروب مستمرة. حتى أن كارلوس فوينتس في روايته "الكريكو المعجوز" يطرح إشكالية التدخل الأمريكي في شؤون بلاده من خلال الرجوع إلى التاريخ المكسيكي الحديث. لذا كانت شخصية فوينتس ترتبط ارتباطاً كبيراً باتمائه العجيب منذ نومه وظفاره إلى بلده المكسيك حتى وهو يعيش في الولايات المتحدة كان ارتباطه بتراب المكسيك هو كل ما يشغل باله أثناء دراسته، حتى وأثناء إقامته داخل أمريكا نفسها. حتى أن فوينتس يتخذ موقفاً من قول معروف للكتاب الأمريكي فيليب روث فينفد بأنه بالنسبة لمجتمع أوربا الغربية يكون كل شيء مهما، لكن لا شيء مسموح به، فوينتس يتخذ موقفاً من قول المجتمع الأمريكي لكن كل شيء مسموح به، لذا كتبت سياسة أمريكا تجاه دول الجوار تتبع من هذا المنطلق، ولذا أيضاً كان رد فعل فوينتس تجاهها قوياً وبارزاً في كل إبداعاته الروائية والفكرية.

حياته

ولد كارولوس فوينتس في ١١ نوفمبر عام ١٩٢٨ في بلدة (باناما) حيث كان والده يباشر عمله الدبلوماسي كمستشار ثقافي للمكسيك في الولايات المتحدة الأمريكية. ويقول فوينتس عن ولادته "ولدت تحت الشارة التي كتبت سأختارها، برج العقرب، ويتاريخ شاركت فيه ديستوفسكي في روسيا وفوجيت في أمريكا"، وكما يقول أيضاً "كأن أمي عند ولادتي قد عبرت خارجة من دار للسليما، وكانت تشاهد فيلماً صامتاً عن أوربا بوتشيني ربما يكون هذا الفيلم هو الذي استقز ولادتي في ذلك الحين"، قضى فوينتس طفولته وصباه في أماكن كثيرة من القارة الأمريكية؛ واشنطن، مكسيكو سيتي، مونتفيدو، بيونس آيرس، سانتاجو، وزيدوجانيرو.

الرجاء



انتماؤه الى بلده، وتتميز أعماله في مجموعها بكثافة وتعقيد يجعلان بعضها في كثير من الأحيان صير فهم، إضافة الى تضمينها لدرجة ثقافية مع استثناءات قليلة عن القوالب الكلاسيكية للرواية التقليدية حيث كانت الواقعية السحرية التي مثلت تياراً واتجاهاً عاماً في أمريكا اللاتينية احتكره الجيل القديم من كتاب الشعر والرواية قد بدأت تتسلل الى الإبداع السردي للجيل الجديد من الكتاب، إضافة الى هذا الحضور المكثف لواقع المكسيك ذاتها في أعماله الروائية نجد أن الحضور الإسباني له سطوة كبيرة على ثقافتها ولغتها، كما أن الحضور الأمريكي له أيضاً جانب لا يفتي استجابة لموضوع الجوار مما جعل محاولات العميقة والقيم التي كانت الولايات المتحدة تحاول أن تفرضها على الدول المجاورة لها تنعكس في أدب مبدعيها وكتاباتهم. فقد كتب كارلوس فوينس الأعمال الروائية متأثراً بالأنثروبولوجي المكسيكي مستخدماً ما أنتجته الرواية اللغوية الأسبانية مع تضمين أعماله بهذا الواقع المأزوم التي تستخدم فيه الدول الاستعمارية سطوتها على دول العالم الثالث في محاولات الهيمنة والتسلط والاستغلال. لذا جاءت أعماله كلها من خلال ثيمة مشتركة مع العديد من الكتاب أمثال خوان رولفو وغيرهم. ويقول فوينس في شهادة له عن كتاباته:

"بدأت في تشيلي بغريشة قصصي الأولى، تعلّمت بأن على الكتابة باللغة الأسبانية، وعرفت إمكانات تلك اللغة لقد أوصلتني ولأبد الى هذه الأرض الحزينة والرائقة، إنها تحيا في داخلي، وحوّلتني الى رجل يعرف كيف يحلم، ويحب، ويعتقر، ويكتب باللغة الملع بها، بالإسبانية فقط، كما أنها تركتني مفتتحة على علاقة متبادلة ومتواصلة مع الواقع."

وقد صدر لكارلوس فوينس في بداياته وباكيره الأولى مجموعة الأيام المقتفة وهي عبارة عن مجموعة قصص سورالية صدرت عام ١٩٥٤، اتبعها برواية "المنطقة الأكثر شفافية" عام ١٩٥٨، وقد صور فيها نموذجاً

تعلم كارلوس فوينس منذ طفولته تداول الثقافات، وكيفية فهمها ومن ثم كيفية التعامل معها

حين أمم الرئيس المكسيكي كارديناس البترول، وكان تحدياً صريحاً للولايات المتحدة الأمريكية التي تعتمد على بترول المكسيك اعتماداً كبيراً، كتبت في المدرسة الابتدائية في الولايات المتحدة وكنت محبوباً جداً، فقد كان عمري وقتها تسع سنوات، كنت أصمم الرسومات، وأقيم الحفلات المسرحية، وأحرر الصحف، وأصبحت بعد هذه الواقعة أعمل كالمريض بالجذام، أو الخارج عن القانون، أصبح الجميع يكرهوني، يديرون لي الظهر، بسبب ما كانت تنشره الصحف من عناوين: "الشيوخون المكسيكيون يصادرون أملاكنا، آبارنا النفطية، وفهم منذ ذلك اليوم أنني انتمى الى هذا البلد، الى أحلامه، وكوابيسه وهواجسه، وإلى مستقبله بطريقة ما."

وفي فرنسا، شعر أنه في بلده لأن "المره يكون من كل الأماكن حتى يكون له أصدقاء"، "فرنسا كانت دائماً بالنسبة لنا نحن الأمريكيين - اللاتينيين، نقطة التوازن بين الجنوب الأمريكي الرجعي صاحب "محكمة التفتيش" و"الشمال البارد المادي".

كتاباته

تتميز كتابات كارلوس فوينس بتأثرها بأجواء الجذال حول هوية المكسيك وسكانه، ولعل هواجسه كلها كانت تذهب في هذا الاتجاه، تجاه

بعد حصوله على الإجازة في الحقوق انتقل الى جنيف لتأدية دراساته في الدكتوراه، بعدها شغل مناصب إدارية في بلده المكسيك، ثم عين سفيرا لبلاده في فرنسا من ١٩٧٥ الى ١٩٧٧ ثم استقال من منصبه احتجاجاً على تعيين الرئيس المكسيكي السابق دايات أوردات سفيرا للمكسيك في إسبانيا لواقفه الفاشية ومجازرة التي طالت أبناء المكسيك. استقر في باريس فترة من الزمن ثم شغل منصب أستاذ في جامعتي برنستون وهارفرد بالولايات المتحدة الأمريكية.

تعلم كارلوس فوينس منذ طفولته تداول الثقافات، وكيفية فهمها ومن ثم كيفية التعامل معها، فهو ابن دبلوماسي ثم أصبح هو نفسه دبلوماسياً (سفيراً للمكسيك لدى فرنسا). فقد ولد في المكسيك، وشب في واشنطن حيث كان والده يعمل. وبعد أزمة الثلاثينيات الاقتصادية الطاحنة، وصى على هذه صور هنري فوندا في فيلم "عناقد الغضب"، وصوت لقطعة قديمي الرافض الشهير في هذا الوقت فردي أستير، وفي الصيف كان أهله يرسلونه الى جدته المكسيكية، في مدينة مكسيكو وفيراكروز، كي لا ينسئ لغة البلد ويتعلم تاريخها. تابع دراسته في تشيلي وفيها اكتشف اللغة الأسبانية للمرة الثانية، يقول فوينس عنها: "كانت تشيلي بلد كبار الشعراء: غابرييل ميسترال، وفسانت هويدورو، ويابلو نيرودا، في هذه البلد كانت الكلمات حاملة للحرية وفيه فهمت التحالف بين الأدب والسياسة، في سن الخامسة عشرة انتقل الى بونوس آيريس، ورفض الذهاب لتأدية دراسته "بسبب وجود الفاشية العسكرية في السلطة". في ذلك الوقت اكتشف الجنس والتناج، كما اكتشف الكاتب الأرجنتيني جورج لويس بورخس الذي كان تأثره عليه كبيراً. وقرأ له "تخيلات" و"قصة العمار" وفي ذلك يقول: "أعطاني بورخس درساً كبيراً، ومباشراً، وهو حداثة الماضي وهو أمر جوهري بالنسبة الى أدبي". ويقول أيضاً: "وعت هويتي المكسيكية عام ١٩٦٨،



حيا من سكان العاصمة مكسيكو سيتي وشخصياتها التي عاشوا فيها منذ ثورة عام ١٩١٠، كما صدر له بعد ذلك رواية "الضمير الحي" عام ١٩٥٩، وفيها يقوض فوينتس في واقع خلفية لشخصية قروية من شخصيات روايته السابقة بأسلوب قصصي أكثر مباشرة وتوازنا مع الواقع. وتعتبر روايته "موت أرثيميو كروز" الصادرة عام ١٩٦٢، هي أهم إنجازاته الروائية. بعدها جاءت مجموعة "نشد المعيان" ١٩٦٤، ثم رواية "منطقة مقدسة" ١٩٦٧، و"عيد ميلاد" ١٩٦٩، ثم "منزل بباين" ١٩٧٠، و"أرضنا" ١٩٧٥، و"عائلة نائية" ١٩٨٠، ثم تأتي رواية "كريفكو المعجز" ١٩٨٥، لتعقق لفوينتس مجدا آخر في هذا المجال، اتبها برواية قصيرة من نوع التوفيل هي رواية "أورا"، ترجمة صالح علماني، وقد نشرت بمجلة الكرمل، ع ٢٢/٢١، ١٩٨٦، ورواية "كروستبال نونامو" ١٩٨٧، و"كل القطط، خلاسية" ١٩٩٠، كما صدرت له رواية للغة الإنجليزية هي رواية "المرأة المدفونة" عام ١٩٩٤، وكتاب "الحلة على أمريكا" ١٩٩٤، ورواية "الزمن المكسيكي" ١٩٩٥، ثم مجموعة قصصية تحت عنوان "شجرة البرتقال"، ودراسة في "القصة المعاصرة في أمريكا اللاتينية"، ١٩٧٠، ثم كتاب "سيرفانتيس" وهو عبارة عن كتاب في نقد فخرارة سرفانتس ورائعته دون كيشوت وضع فيها فوينتس كل آرائه نحو الرواية، وتجريته مع كاتبه المفضل.

وحول سؤال وجهه الى كارلوس فوينتس حول مركز النفيان الروائي، والبرورة السردية الأكثر تميزا، وهل هي موجودة اليوم في أمريكا اللاتينية؟ ويرى فوينتس في اجابته أن المسألة أبعد من ذلك وأوسع. إن مفهوم "المركز" براه أصبح باليا، يقول: "كان الناقد الفرنسي روجيه كايو يقول أن رواية النصف الأول من القرن ١٩ كانت ملكا لأوروبا، ورواية النصف الثاني لروسيا، ورواية النصف الأول من القرن العشرين كانت للولايات المتحدة الأمريكية أما رواية النصف الثاني فهي

لأمريكا اللاتينية. لقد كان محقا أكثر مما كان يعتقد. واستلرد فوينتس في اجابته حول هذا السؤال بأن الجدير بالملاحظة اليوم، ليس حيوية الرواية الجنوب - أمريكية فقط، إنما حيوية "الرواية العالمية" هي ما تجليه من أفريقيا السوداء، والمغرب العربي والمستعمرات الفرنسية والإنجليزية القديمة، إنها ولادة ما يسميه "جوته" أدب العالم"، ونجد في هذا الأدب للمرة الأولى، جانبية ما قد يكونه القرن الحادي والعشرين. واعتقد أن هذا القرن سوف يركز على علاقات إجمالية دون التوضيح بالاسهامات الخاصة بكل ثقافة.

ولكن دعني أقول عن السؤال الذي يجب أن يصل هنا، هو لماذا لم تكن الرواية موجودة هنا في هذه الأرض؟ إن عدم وجود حد روائي مذهل في أمريكا اللاتينية هو القريب، فالرواية هي الوحيدة القادرة على كسر حاجز الصوت، وعملقة التأوهات التي تضع بها أمريكا اللاتينية. ودعني هنا استعبر بعض الكلمات التي تحدث بها الروائي الأرجنتيني "أرستسو سابانو، يقول سابانو:

أيامنا طويلة هنا، في بيونس آيرس، وفي بوجوتا، وفي سانتياجو، وفي سان سلفادور، بل في أمريكا اللاتينية كلها، ففي هذه القارة، ملايين من البيوت بلا جدران ولا سقفوف، وفي ظل هذه البيوت يعمش الملايين من البشر،

ينصتون بهائمات الى الاذاعات التي لا تطلق سوى هذه العبارة "منعوى التجول" والتجول ليس ممنوعا في الشوارع فقط، وإنما داخل نفوسنا نحن، إنه الخوف والقهر والتسلط الذي يمنعا إلا أن نسرود الحكايا مميذين عن هويتنا نحن وكهاية جديدة، فناع يصنعنا من سطوة الجنرالات السوداء.

وأنا في شبابي، كان لدي الكثير مما أريد قوله، لكنني لم أكن قد امتلك وسائل التعبير بعد، وأنا أعتقد أن على الأديب أن يكون قابلا لدفع الضمن غالبا، لاختياره مهنة الكتابة، فأغلب الكتاب يمارسون الكتابة في البداية من أجل الوقت، حتى لا يموتوا، إننا نكتب من أجل ألا نموت، مثل شهزاد تماما، نبتدع كل يوم حكاية جديدة، حتى نتخلص من الموت لليلة أخرى.

حصل كارلوس فوينتس على العديد من الجوائز أهمها الجائزة الدولية للرواية - رومولو كاجيكوس من فنزويلا عام ١٩٧٧، والجائزة الوطنية للأدب بالمكسيك عام ١٩٨٤، وجائزة سرفانتيس الأسبانية عام ١٩٨٧، وقد ترود اسمه مرارا كمرشح جدير بجائزة نوبل للأدب.

سرفانتس و كارلوس فوينتس

يعتبر كارلوس فوينتس أن سرفانتس أهم كاتب لديه، ويقول حول ذلك: "هذا التبع المتدفق الذي لا ينضب أبدا هو صاحب المسيرة الحقيقية للرواية، وهو الجذر الأصلي لهذه الشجرة السردية الوارفة بشكلها التي هي عليه ومضمونها الموجود تقريبا في جميع النصوص التي نقرأها في هذا المجال، إنني أقرأ "الدون كيشوت" كل سنة باستمرار، وفي كل مرة هي قراءة مختلفة بالتبعية لي، وجدت في هذا الكتاب الحرية للتعبية الأجناس السردية فيه: رواية الفروسية، رواية الحب، الرواية البيزنطية، الرواية داخل الرواية. في أحد مشاهد الرواية،

أعتقد أن على الأديب أن يكون قابلا لدفع الثمن غالبا، لاختياره مهنة الكتابة

أحمد السيد



ثلاثين عاما هي إحدى الصواعق التي تقجرت فيمت هذه الحركة التي بهرت العالم الأدبي.

سردياته

وفي سرديات فوينتس تنبؤ مواسن الولع بالحرية هي كل نسيج هذه السرديات، كما تكمن في توجهاتها وأحلامها وطبيعتها رغبة فوينتس في أن تتحرر أمريكا اللاتينية كلها، وتردد من داخلها مدينة فاضلة تنعم تحتها الجميع بالخير والحرية والطمأنينة والحياة الرغدة السعيدة.

في رواية "عرش النسر" يتبدأ كارلوس فوينتس بالعودة الى الورا حيث يجسد واقعة تحدي رئيس المكسيك لسياسة الولايات المتحدة الأمريكية تجاه دول أمريكا اللاتينية، فيطالبها بالانسحاب من كولومبيا، ويمنع تصدير النفط إليها إلا إذا دفعت سعرا أكبر من هذا الذي تدفعه. وترد أمريكا بقطع نظام الاتصالات مع الأقمار الصناعية في مكسيكو سيتي فتتعمل وسائل الاتصالات في المدينة فيتوقف كل من الهاتف والفاكس والبريد الإلكتروني، وتعود الرسائل مرة أخرى كوسيلة وحيدة للاتصالات. وتبدأ سلسلة من المؤامرات على رئيس المكسيك كرد فعل لمغامراته وعفاده وتحديه. يكتب فوينتس روايته على شكل رسائل يكوها السياسية هي معجورا الرئيس، الطمع هي السلطة، المتأمرين يتجحون في الوصول الى "عرش النسر". حيث الرئيس المتعب من صراعه مع ايدولوجيته من ناحية ومع مرض السرطان من ناحية أخرى.

وكما شكلت شخصية الحكاتوار، الجنرال غالبا، محورا للمعدي من الشخصيات الروائية في أدب أمريكا اللاتينية (كما لدى أستورياس وساركييز وفارغاس يوسا) لعبت شخصية الصحافي الإنشائي دورا في العديد من الروايات خاصة عند فوينتس الذي استخدمها استخداما

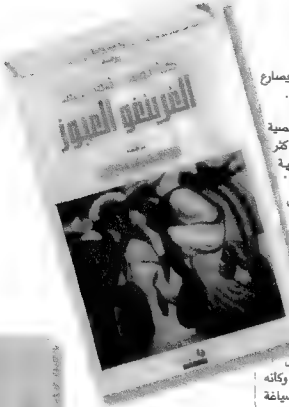
تنبؤ في سرديات فوينتس مواسن الولع بالحرية، كما تكمن في توجهاتها رغبته في أن تتحرر أمريكا اللاتينية كلها

في جامعة "الكلاسي هيناريس" حضرها عدد كبير من رجال الأدب والسياسة في أمريكا اللاتينية وقد ألقى فوينتس كلمة عبر فيها عن هويته الأدبية والإنسانية والقومية قال فيها: "إذا كانت هذه الجائزة التي تشرفتني وأقدر قيمتها تعتبر خير جائزة تمنح الى كاتب بلقيا، فإن هذا يرجع الى هذه الجائزة مشتركة. أنا أشارك في جائزة "ثيريانتيس"، أول ما أشارك، وطني المكسيك، وطن دمي وكذلك وطن خيالي المتصارع دوما، المتناقض أبدا لكته متعلق بأرض آبائي. المكسيك هي تراثي، بيد أنها ليست موضع عدم اكتراثي، إذ أن الثقافة التي تمنعنا كل يوم في حدة وليس في راحة. إن أول جواز سفر حصلت عليه كوني مواطنا مكسيكيا، لم انله بتشاورم السكان بل بتفاؤل النقد. لم تكن لدي أسلحة للقيام بذلك غير أسلحة الكاتب، الخيال واللغة". لقد كانت سرديات كارلوس فوينتس هي الفصيل والفارق في حياته الإبداعية، وهي التي شكلت من شخصيته الإبداعية حياة خاصة أوصلته الى جائزة ثيريانتيس وجائزة الرواية السردية التي استطاع أن يحقق من خلالها هويته المكسيكية الحقيقية التي قال عنها وزير الثقافة الأسباني "خابيير سولانا" Javier Solana: "إن كارلوس فوينتس يعتبر أحد المجددين في الرواية الأمريكية الأيبيرية الحالية. إذ أن النجاح الباهر الذي أحرزته روايته الأولى "أكثر المناطق شفافية" التي ظهرت قبل

يدخل "الدون كيشوت" الى مطبعة - إنها المرة الأولى التي تظهر فيها مطبعة في رواية - أين كانوا يطبعون كتابا مثلا مثل "الدون كيشوت" هذا هو التراث الأدبي حين يتحول الأدب الى خيال دون أن يزعم أنه الواقع، بين سرهانتس وستورن وبيدرو، هناك استعمارية، نجدها فيما بعد في ادب أمريكا اللاتينية كلها بدءا من أعمال الروائي الكبير الوحيد اللاتينو أمريكي في القرن التاسع عشر: ماتشادو دي أسيس، وقد تعلق بهذا التراث بعد ذلك جورج لويس بورخيس وكتاب آخرون من قارظا. لا شك أنني واحد منهم. وترحل الرواية للابد على طريق دون كيشوت، من أمان المتشابه الى مغامرة المخطئ، هذا هو الطريق الذي سلكه دون كيشوت والذي أريد الرجوع الى. لقد قرأت روسو، أو مغامرات الأنا، وقرأت جويس وفوكتز، أو مغامرات النحن، وقرأت سرهانتس أو مغامرات الهو الذي سماه الكسول، القارئ الودود، كما قرأت رامبو في ردأ من الفن، وفي نور من الحماسة، سألت أمه عما تقول ضميده معينة من قصائده وأجاب: "أريد أن أقول ما تقوله هنا، بمنهاا الحرفي، ويكافة المعاني الأخرى". أصبحت مقولة رامبو هذه قاعدة غير متحيزة لي ولما كتبتها جميعا اليوم، كما أن القوة الحالية لأدب العالم الأسباني، الذي أنتمى إليه، ليست مغامرة لطريقة الفهم التي يمنها رامبو بقوله: قل ما تمنه، حرفيا وبكل المعاني الأخرى. وقد قال كل كتاب أمريكا اللاتينية ما يريدونه واعتقد أنه قد وصل الى الدنيا كلها وفهمته ووعته جيدا، بل وبدأت في تقليده. وقد سمعت أن أدباء كثيرين من الولايات المتحدة غارقون الآن في قراءة مايلو فارغاس يوسا وخوليو كورتازار، وجابرييل جارسيا ماركيز وأصعالي أنا أيضا. إن هذا شيء لا يثير دهشتي بمقدار ما يثير سعادتي، لأنني كنت أدرك منذ البداية أن تقدم الفن وتطور، لا يمكن أن يتم دون حدوث تقابل متبادل بين الشفاهات. وقد حصل فوينتس على جائزة سرهانتس للآداب وجرى تسليمه الجائزة في حفل مهيب جرى

لورانس





هي قضيتة الفردية التي كان يصارع من أجلها في ميكافيلية مفطرة.

من خلال تجسيد هذه الشخصية الصحافية الانتهازية التي كثر وجودها في الرواية الملهمة والغريبة - "اللس والكلاب" لتجيب محفوظ، "الرجل الذي فقد ظله" و"زينب والمرش" لفتحي غانم - أصبحت شخصية أرثيميو كروز واحدة من أغنى الشخصيات وأكثرها جدلية في أدب أمريكا اللاتينية بل في خارطة الأدب العالمي.

كما يبدو كارلوس فوينتس في روايته "الفريغو المعجوز" وكأنه يستشعر معنى الثورة، ويميد صياغة واقعها المتخيل من أكثر من زاوية، وفيها تتجلى فكرته الإبداعية في كتابة نص يستقي من التاريخ تفصيلا صغيرا وهو "اختفاء الكاتب الأمريكي أسبروس بجرس في المكسيك إبان الثورة" ليشيد من هذه التيمة علما يكشف من خلاله الواقع وتجلياته الآخذة في التماهي والتضاعف على نحو ينذر بالإنفجار. كما يكشف عن حيوات ذات طابع خاص ينسجم مناخه بالتحدي وينزع إلى الثورة على مظاهر الظلم والقهر والتفتت التي تمارسه الدول الإستعمارية على بلدان أمريكا اللاتينية، وهذا ما أشار إليه خوليو كورتازار في معرض حديثه عن الرواية الثورية: "ليست الرواية الثورية هي فقط تلك التي يكون لها مضمون ثوري، بل هي تلك التي تحاول

خاصا كشف من خلاله طبيعة الدور الذي تلميه هذه الشخصية في الحياة السياسية والإجتماعية، وهي روايته المهمة "موت أرثيميو كروز" يصعد فوينتس حياة شخصية "أرثيميو كروز" المصعابي الذي شارك في الثورات المكسيكية قبل أن يتحول إلى الصحافة، ويتمحور الشكل السردى لهذا النص وأرثيميو على فراش الموت محاطا بأفراد أسرته وبعض الأطباء، إلا أن هناك شخصا آخر غير مرئي لا يراه سوى "أرثيميو كروز" نفسه، يراه ويتحدث إليه، ويبدلي أمامه بكل أنواع الاعتراقات، وما الرواية كلها سوى هذه الاعتراقات، تبدو في البداية وكأنها مناجاة طويلة يحدث بها أرثيميو نفسه مستعرضا ماضيه بكل ما يحمل، لكن سرعان ما يفوض المتحدث في حوار مع "آنا الأخر" ذلك الشخص الخفي الذي هو "توأمه اللدود" أو قرينه، أو ضميمه الذي استيقظ فجأة، والذي لا يتوقف من توجيه اللوم والتعريض إليه، مستعرضا معه ذلك الماضي، والحقيقة أن كل التهم وضروب اللوم الصادرة عن هذا "الأنثى الأخر" إنما هي محاولة من أرثيميو لسكب مزيد من الاعتراقات حول ماضيه، وتوجيه اللوم إلى ذاته، ومحاولة تبرير مآزساته بكل وسائل التبرير، ومحاولة رسم صورة ترضية ذاتية لذلك الماضي، فقد مر أرثيميو في حياته بالعديد من المواقف الصادمة كان أولها فقدته حبيبته الحساناء "رجينا" بعدما تحول للوصول إلى مراكز السلطة بشراقة غير عادية، وبدأت مسيرته تجاه النجاح، وصار هذا النجاح والاستهلاء على السلطة

تؤير الرواية ذاتها شكلا ومضمونا". وهو ما فعله فوينتس في العديد من نصوصه الروائية، إذ اتسمت أعماله السردية بنوعية خاصة من الرؤية التجريبية، وجلوها نحو الواقعية النقدية. كما أن أهم ما يميزه عن كتابات معاصريه هو شدة حماسه للقوى الخفية التي تكمن تحت سطح الكبت الذي يستشعر المجتمع في أمريكا اللاتينية. وتنفعه في النهاية نحو كارثة الطوفان، وبهذا المعنى فإن إنتاجه ليس عميق المغزى فقط، لكنه نموذجي في حد ذاته أيضا.

• كاتب من مصر

المراجع

• أدب أمريكا اللاتينية، فاضل ومشتكلات (القسم الثاني)، تسليق وتلفيح سيران فرالديت مورينو، ترجمة أحمد حسان عبد الواحد، سلسلة عالم لغره.

الكتاب ١٩٨٨

• ملاحم من أدب أمريكا اللاتينية، "الروية كودجا"، يسر عبد الفتاح، دار فكتور الأدبية، بيروت، ١٩٩٤

• أدب أمريكا اللاتينية الحديث، د. باقر، ترجمة محمد جعفر داود، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦

• عرف بلا حذر، "أوب هذا قلب بشر لك؟" (حوارات) ترجمة ونديم حسن تركوج، دار أرمه للنشر والتوزيع، عنتاب، ٢٠٠٠

• الثقافة العالمية، ع ٤١، يوليو ١٩٨٨ ص ٢٠٣

"العطر" عن رواية باتريك زوسكيند

قصة القاتل الذي صنع "أكسير الحب" من أجساد ضحاياه

بشير المصنعي

واغريدا وأطلق الكاتب الألماني الشهير باتريك زوسكيند على تقويم روايته الرائجة عالميا

العطر، قصة قاتل إلى فيلم سينمائي بالأسم نفسه جاءه أوروبا في إنتاجه وعاصره في (١٦٦ دقيقة) وكلف نحو ٦٢ مليون دولار. ويبدو أن العرض كان مغريا لزوسكيند بعد أن كان ممتعا عن بيع حقوق إنتاجها سينمائها منذ صدورها في عام ١٩٨٥، والرواية التي ترجمت إلى العربية منذ سنوات ترجمت أيضا إلى نحو أربعين لغة عالمية، وجلبت المير للشرق وكاليفنيا ملايين القراء والدولارات أيضا، وفي رواية عظيمة في قصتها وحكيها، اقتبس وتدور أحداثها في القرن الثامن عشر في باريس حيث جان باتيست غرندويل الذي يمتلك مهارة لا توصف في معرفة الروائح والظهور وتصنيفها وكيف ضا مهووسا بصنع عطر ساحر من أجساد النساء وهذا الأمر حوله إلى مجرم خطير.

١٧٦٦ باختطاف الصبايا الجميلات في "غريسي" وقتلهم ويبدأهم الاستنكار بالعودة نحو مشرب عام إلى الزواج حيث ولد في حي باليس في باريس ملهى بالروح العطنة لتسلك الزناج والنفائات المتراصة وزواج البشر وهن اللحظات الأولى لولادته تتفق بأفقه روائح ما حوله ويبدأ أنه يمتلك أفقا لا يجارى وتتلفعت اللحظات السريعة المتقلبة لتلك الأحياء وروائحها، فيبدأ يتقلنا

الرواي للأحداث بصوته إلى بعض مقاطع الرواية التي كتبها زوسكيند عتاشوا مع المشاهد البصرية التي تعبر أيضا بطريقتهما الخاصة عن الحكاية، ولكن دور السراوي هنا يربط ما بين الحكاية ويقدم تعليقاته عليها، وهو دور أساسي ويساهم في

تلك اللحظات الإبداعية التي تخفي المزيد من الجماليات والقصص عميقا في النفس البشرية، ولا يملك المرء سوى أن يقع في عشق العملين معا، ولكن الرواية تظل الأقدر على ادخال القارئ في عوالمها الفنية وتحليقة بالخيال الجامع ومشارقته فيها

مفكرة بأسة وأنت حاروت بينا الفيلم من نهاية حكايته أي منذ اللحظة التي أدين فيها غرندويل (الممثل البريطاني دن ويشاو) في عام

لها رواية تأخذ الروائح والعطور فيها دور البطولة ومن يقرأها ثم يشاهد الفيلم الذي أخرجه الألماني توم فايكور بعد أن أخرج كان حريصا على الإخلاص لأحداث الرواية قدر الإمكان مع الانتباه إلى اللغة البصرية السينمائية والتصعيد الدرامي، ولواحد مثلي عشق الرواية وانحرفت عميقا في وجدانه، وشاهد الفيلم متمليا إبداعات التصوير والإخراج والموسيقى سيجد أن العملين (الرواية والفيلم) يحملان

شعباً، وتواصل الأحداث لتتوالى
 التي تلك السنوات المصعبة التي
 قضاهما يتيماً في مهنة مدام جيلارد
 (سيان ثوملس) وكيف باعته بفرنكات
 معدودة لبداغ قاس حيث قضى فترة
 طويلة تتعامل مع الجلود المتراكمة
 وروائحها المروعة، وقاده عمله يوماً
 إلى السوق المزدهم بالبشر وكان
 ينتزع روالحهم، وقد اندهل لتشفه
 لروائح جديدة، وتبع رائحة فتاة
 تباع الخوخ (كارولين هيرفارف)
 وكانت أولى ضحاياه، وعبر مشاهد
 بصرية مؤثرة نرى غرينولي يتشقق
 أجزاء جسده الماري ويحتفظ في
 ذاكرته بهذه الروائح الجديدة المحيرة
 للبشر، وفيما بعد نراه يتعرف على
 بلع عطر ومخترع لوصفات شهيرة
 هو بالديني (داسان هوفمان) الذي
 يمانى الركود في تجارته والإحياء
 بسبب عدم قدرته على إيجاد عطر

إشياء الفيلم وجعله

سلساً ومحبباً

لمن لم يقرأ الرواية،

وتتعارف المشاهدين

هنا على طفولة غرينولي

ويتمه فقد تركته أمه منذ

وضمته، وفيما هو يطلق

صرخته الأولى قائد أمه إلى

المشقة كما يقول النص المسموع

المأخوذ من الرواية، وهنا يظهر لنا

بشؤمه وخطورته منذ وعى "أنه"

كل ما حوله من روائح، وصار يميزها

ويتشققها بلذته، وكأنه يتناول طعاماً

في المفقودة ونقل يبحث عنها فهي
كبالاستمارة، ولكن صاحب الأذنين
الضارقي يريد المزيد لمحاولة إنتاج
أصم عمل عرفت البشرية فيسافر
إلى عاصمة المعلوم في أوروبا
حينئذ "غريسي" وهناك يتعلم
المزيد برعاية مدام أرفونفي
ولكن شفقه بالمعطور يجعله
يبعث عن تقطير روائح
البشر ولا سيما الفتيات
الجنسالات لا يبدأ
بغفلته والحصول
على روائحهن
ووضمها في قوارير

الملك غريسي: الملك غريسيان
ولكن غريسيان ومعارفه الخارقة عن
الروائح وتغييرها حطته قريباً من
بالديني بل هاملاً لديه يتبادلان
الخبرات، ويبدو غريسيان مهووساً
بمعرفة أسرار حفظ روائح الأشياء
كلها، ويعرفه بالديني على أسرار
التقطير وأسماؤه الأضواء، فيما يقدم
له غريسيان وصفات لا تنتهي للمعطور
جديدة أعادت الحياة لتجارته البائسة،
ولدى حيث يصف بالديني المعطر بأنه
يشبه السلم الموسيقي وأنه يتكون من
17 درجة وأن الدرجة الثالثة هشة

البريطاني وينادونهم أنه غير معروف وما زال في الخامسة والعشرين من عمره إلا أنه استطاع أن يدخل إلى أعماق شخصية غرينولي ويتقنعها ضاماً، وسامعت ملامحه القاسية والساذجة معا على ذلك، وبدا كما لو أن زوسكيند كتبها له أساساً، أما الممثل الأمريكي المعروف داستن هوفمان فهو أيضاً استطاع ببراعة أن يلقي دور بالغ العطور ومخترعها جيوستيني بالديني، ويقيع الأدوار قام بها ممثلون آثان وفرنسيون وبريطانيون أيضاً، وهذا يتوافق مع الإنتاج المشترك لهذه الدول لهذا الفيلم الذي انطلق خلال شهر أيلول الماضي في ألمانيا أولاً واستطاع أن يجلب ثلاثة ملايين زائر خلال الشهر الأول من عرضه، إضافة إلى أنه من المتوقع أن يتخطى في الحصائل العالمية يوم السابع والعشرين من شهر كانون الثاني ٢٠١١ أي سترافياً مع عائلة تيد الميلا، فيما سبق قراصنة القرص الذي في دي الصالات ووزعوا نسخاً هائلة من الفيلم، ويؤمن المنتجون على ١٥ مليون قرابة أوروبي كانوا قد اشترى الرواية وغيرهم الكثير تبشيراً بالفيلم القوي الصوتي مساعدته في فرنسا وإسبانيا وألمانيا وبرشلونة.

لقد استطاعت جهود فريق الفيلم أن تنقل لنا أجواء باريس في نهايات القرن الثامن عشر وما يهيم فيها من أحداث، وبيت الأمان والألبسة والأجواء مقننة تماماً وطبيعية ولا دور للمؤثرات الكمبيوترية فيها، فيما تتناغم الموسيقى مع الأحداث، ويحق لروائي كبير مثل زوسكيند أن يفرح لدى إخلاص الفيلم لروايته، وإلى أنه سيساهم من جديد في زيادة عدد قرائه ودوراته أيضاً، وهنا لا بد أن أتذكر أن الروائي في العالم العربي يدفع الكثير من روحه وماله لأجل كتابته فيما لا يتناهى غالباً إلا للصود والتجاهل والإحباط...!

* كاتب وصحفي عربي
yahqaissi@gmail.com

كبيرة بالملات كلما عرفتها الصبيحة بكل تلك الحجرة.

في سياق ذلك نتعرف على دور التاجر اللبيل ألفونزو ريشي (الآن ريكمان) الذي يحاول إنقاذ ابنته الجميلة لورا من القتل المخطط، وتساعد هذه الحكاية البوليسية الطابع في إلقاء الضوء الترقب على أحداث الفيلم، فالرجل منتزع بأن هذا القاتل هجوس بالجمال وأن ضحاياه يقين عذراي ولهذا فلما سبى غير جنسي تقتلهن، ويقتونه تحليلاً هذا السى الهيد بالمشة بعداً ولكن الضف القاتل تبعته عبر مسافات بعيدة، وكانت لابنته بالمقصاد..!

مباشرة بهرية شائعة رغم أن رسالة زوسكيند المكاتب (يعيش في ميونخ) في روايته تشير إلى أن هذا القاتل المقتري هو ضحية في النهاية تطرفه المأساوية وأنه لو وجد الصبر عند البداية لما أصبح مجرماً، ثم أن هيرترته في صنع المعلوم قاذته إلى البحث عن (كسبر الحب) الذي ما إن يضع منه قطرات حتى يقع الطامة والخاسرة في حبه وتلايم نخل اللين كانوا حشمت عليه تحولوا في تحللت إلى الإلدة بد قسري، والشطرنج كتحلص والقيس، لقد وجد غرينولي في العطر ما لم يجد في الحياة فالحب يحترقه وينظر له نظرة دونية، ولعل المشاهد الختامية تعبر عن خلاصة ما وصلت إليه فالرجل أراق قطرات المعطر كلها فوقه، فانقض الناس متهاقن عليه (ومن الحب ما قتل) وأيا كانت الحكاية وتفاصيل حيكته وما وراءها من إشارات، فإن المخرج ليكوز قد استطاع أن يعد مجموعة من الممثلين المتميزين لأداء هذه الأدوار بكل اقتدار، فالمثلث الرئيسية

رشة متفاد، للفصلية ابدها لنا المخرج لذلك القاتل وهو ينتزع روائح ضحاياه وهي ملازمة ويقطرها في زجاجات خاصة حتى ضج أهالي باريس من الجرائم الفاضلة والقتل المتواصل لأجمل فتاتهم، والبقية معروفة في الحكاية عبر القبض على غرينولي ولكن بعد أن يكون قد صنع خطره



العناصر الخفيفة، ولعل المشاهد الختامية للفيلم حينما يجتمع الأهالي الساخون لحضور ضحية، تعبر تماماً عن روح ما كتبه زوسكيند ووصفه الشائق لها، وكيف أصبح القاتل قديساً ينظرهم حينما يرش عليهم قطرات من عطره هذا بل يصابون جميعاً بالتهتك وحالة من الاستلاب لا يستطيعون لها صدا، ويحفل الفيلم في تلك اللقطات بمشاهد عري كاملة لجميع بشرية

هوية شخصية تظل من هذين الإقاعين، أو هذا الإقاع المتشابه...
على أي إقاع ولد السمرة، وفي أي مكان؟ تاريخ الولادة ١٩٢٣/٤/٢٠،
ومكانها قرية المنطوقة، وهي قرية ترتبط بالطريق الساحلي الممتد
بين حيفا ويافا، ص ١٢.

يتناول الكتاب في فصله الأول قرية المنطوقة التي سماها السمرة
مهمل الروح وعاشقة البحر، أما الفصل الثاني فقد جاء بعنوان: «من
حيفا إلى الكلية العربية في القدس».

يبدأ هذا الجزء من الكتاب على هذا النحو: «أنا الآن في حيفا، المدينة
الصاخبة، المأمرة بالحياة، فلاح بسيط، خجول، يتحدث بلهجة قروية،
ينطق أحياناً ألفاظاً تثير ضحك الطلبة. وهذا ما كنت أخشاه وأتجنبه.
وكانت المشكلة عندما أبناء القرى كيف تلفظ كلمة «كلمة»، كاف في أولها
وكاف في آخرها، إذ كنا نقول «تشمش»، فإذا ضبطنا الأولى نسبنا
الكاف الثانية قتلنا: «كمتش». أين أنا من هؤلاء الطلبة البادية عليهم
الشمه والراحة؟ وكان عليّ أن أميل في هذه المدينة الصاخبة وسعيدا،
وعلمي لم يتجاوز الحادية عشرة» ص ٢٦.

ولم عنوان الفصل الثالث من الكتاب يلخص محتواه، فقد جاء عنوانه
على هذا النحو: «ملوح لم تكسر المأساة: جامعة القاهرة - زمن
النكية».

وفي هذا الفصل نتعرف إلى ملامح الحياة العربية في أربعينيات
القرن الماضي، وإلى الذين زاملهم السمرة أثناء دراسته في
القاهرة.

وما إن نتعرف القارئ إلى مغاض الخمسينيات في الفصل
الرابع، حتى يجد نفسه أمام حديث السمرة في الفصل
الخامس عن «لندن والمستحيل الممكن»، وهو الفصل
الذي يبدأ على هذا النحو: «ما زال السفر إلى لندن
لإكمال دراستي يلح عليّ. ولكن صادفًا هنا قول
إن حب العلم لم يكن وحده الذي يدفعني، فقد
كنت إلى جانب هذا مصمبا على أن أغير من حياتي
هذه الراكدة، إلى حياة نشطة لها دور إيجابي في صنع
مستقبل أفضل. إنه الطموح الذي رافقني طوال حياتي». ص ٧١.

وأكثر ما يلتفت النظر في هذا الفصل تلك الرسائل التي بعث بها السمرة
إلى زوجته سهام من لندن، فمن خلال هذه الرسائل يكشف القارئ
نعمة الحياة الزوجية السعيدة، كما يكشف أن وقوف المرأة إلى جانب
زوجها في المحن والصعاب يشكل دافعا معنويا كبيرا لتتحقيق الطموحات
والآمال.

وقد جاء الفصل السادس ليعدنا عن الكويت ومجلة العربي، ودور
السمرة في تأسيس هذه المجلة، والوصول بها إلى الانتشار الواسع في
العالم العربي. وفي الفصل السابع يتعرف القارئ إلى الحياة الأكاديمية
في الجامعة الأردنية، بينما ينتقل الفصل الثامن بالقارئ إلى «دهشة
الطواف في المملكتين العربي والعربي».

وفي الفصل التاسع نتعرف إلى جولات السمرة في الشرق الأقصى، أما
الفصل العاشر فتتحدث فيه إلى السمرة بعد أن أصبح وزيراً للتقافة،
وتجربته الشخصية في هذا المنصب الجديد.

وقد انتهت الكتاب بشهادات وآراء في الدكتور محمود السمرة كتبها عدد
من الأكاديميين والمبدعين.

ولعل جملة القول في قول السمرة: لقد علمتني الحياة أشياء كثيرة...
كثيرة... علمتني سر السعادة التي قد يبعث عنها الإنسان طيلة حياته...
هنا يجدها، وقد يصيبه الهم مرة بأن أهم أسبَابها الثراء ومرة بأنه
المنصب الزمعي أو المركز الاجتماعي، فلا يجدها في أي منها. ولكني
تجد هذه الرحلة الطويلة لتجالة على يقين بأن القلوب السعيدة، هي
القلوب المأمرة بالحياة.



■ إعداد:
د. أحمد النعيمي *

«إقاع المدعى»

للدكتور «محمود السمرة»

عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت،
صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان «إقاع المدعى» للدكتور
محمود السمرة. والكتاب عبارة عن سيرة ذاتية،
يختصر من خلالها السمرة رحلة ثمانين عاماً في
البحث والعلم، واللموح، والمناوأة وحكمة الفيلسوف بروي السمرة
هكذا، يتواضع العالم وحكمة الفيلسوف بروي السمرة
سيرة ثمانين عاماً بمائتي صفحة، وفي منه قول
غابرييل غارسيا ماركيز «الجهالة ليست مثلاً يعيشه
أحدنا، وإنما هي ما نتذكره، وكيف يتذكره لبرويه».

وإذا كان للمكان إقاعه، وللزمان إقاعه، فهما إقاعان
يتقيان عند نقطة ما، وفي لحظة ما... سماها السمرة:
إقاع المدعى.

نعم، للمدى إقاعه، ومن هذا الإقاع تتشكل إقاعات
حيواتنا، بآزماتها وأمتعتها، وما من جفاقة تعريف، أو

وقد جاء الفصل الأول بعنوان «الشعر الحديث وإشكالية التقني». أما الفصل الثاني فقد جاء بعنوان «في لغة الشعر وفضاء الأسلوب». وقد حمل هذا الفصل عدداً من المناوئين الفرعية هي: ثنائية الصوت والمعنى في شعر تيسير سيول، ثم أمين شنار والآنزيخ والأسلوب، ثم الإيقاع والأسلوب في مثنويات التهمسي، ثم التكرار الأسلوبي في مرابا للملاكمة لإبراهيم نصر الله، وأخيراً الآنزيخ الأسلوبي في شجر اصطفا الطاهر.

وجاء الفصل الثالث تحت عنوان «الشعر الحديث وفضاء البنية» وفيه وقف المؤلف على: البنية المقطعية في القصيدة المعاصرة، وتداخل الأصوات في بنية القصيدة، ومستويات التماس في شعر التهمسي، ثم مرصد البرغوثي وقصيدة البورتريت.

حمل الفصل الرابع عنوان «الشعر وفضاء الموت». وقد وقف المؤلف فيه على عنوانين هما: فواز عيد وفضاء الموت، ثم فضاء الموت في ثلاثة حملة لحمد التهمسي.

وقد جاء الفصل الخامس الذي حمل عنوان «فضاء الذات وتحولات المعنى» أطول فصول الكتاب من حيث المناوئين الفرعية، فقد حمل المناوئين الفرعية التالية: البحث عن الذات وتحولات المعنى: قراءة في تجربة الاغتراب في شعر عمر أبو سالم، ثم علي فودة: سؤال الهوية وهاجس الذات، ثم عيد الرحيم عمر في مبدل كل ذلك، ثم خالد الصاكت وأنهار الأحلام الكبيرة، ثم ناصر شبانة: لغة الإحساس ومواجس الذات، ثم مازن شديد: الحدة والنفاذ إلى أدق المشاعر.

وقد جاء الفصل السادس تحت عنوان: «الشعر وفضاء النوع»، وفيه درس المؤلف التنوع الأجنبي في شعر التهمسي.

وبما أن يصل القارئ إلى خاتمة الكتاب حتى يجد تخميساً دقيقاً لأهم النتائج التي توصل إليها الباحث، ومما توصل إليه أن الشاعر الحديث بدأ يمي أهمية التقني، وضرورة أن يتجاوب القارئ مع القصيدة، لذا اتجه عدد من الشعراء غير قائل إلى تبسيط لغة الشعر، والاقتراب بها من لغة الحديث اليومي، واقتباس بعض أساليب التعبير الشفوي: كاللغناء التهمسي، والمثلج والكلمة النارجية، والحكاية، والأسطورة المروقة المألوفة، مما يجعل التقني يأنس إلى النص ولا يحس بتحول المسافة التي تفصله عنه.

ومما لاحظته مؤلف هذا الكتاب أن أكثر مظاهر الأسلوب في الشعر الحديث وضوحاً هو وفرة الانزياح فيه، والفنل باللفظة عن أصل الوضع، وذلك كله من أجل التوسع الدلالي. وقد بدأ هذا وضوحاً لدى أمين شنار، وتيسير سيول، ومحمد التهمسي، وعمر أبو الهيثاج، وغيرهم، فضلاً عن الانزياح في التركيب النحوي، والبنية العروضية الإيقاعية، والبحث عن علاقات جديدة يشقها الشاعر بين أركان الجملة التي تمثل انصرافاً عن القواعد.

ومن النتائج التي توصل إليها الدكتور إبراهيم خليل مؤلف هذا الكتاب: تنوع التجربة المعاصرة شعرياً من حيث المعنى، وتحولاته بين الباطني أو الذاتي والخارجي، أو الموضوعي، هما بين الاغتراب والتحدّي السياسي والإعراب عن الهوية يتأرجح ذات الشاعر، مؤكدة سعة التجربة الجديدة، وامتدادها في اتجاهات كثيرة، دفعت ببعض الشعراء إلى البحث عن كتابته تتجاوز المألوف، وتنبذ عن المسائل متخطية طبيعة النوع الأدبي.

جملة القول: في يتلخ هذا البحث (الكتاب) ما هو جديد، ولعل كل قارئ متمول أو عيول سيلاحظ هذا الأمر.



«من معالم الشعر الحديث»

للدكتور «إبراهيم خليل»

عن دار مجدلاوي للنشر والتوزيع في عمان، صدرت مؤخراً الطبعة الأولى من كتابه «من معالم الشعر الحديث» في فلسطين والأردن. للدكتور إبراهيم خليل.

ويعد الدكتور إبراهيم خليل الذي يعمل أستاذاً للأدب العربي في الجامعة الأردنية واحداً من أنشط الباحثين والدارسين العرب، فقد أصدر ما يتوفى على الثلاثين كتاباً، ونشر عشرات المقالات والأبحاث والدراسات النقدية.

يقع هذا الكتاب الجليل في ٢٥٥ صفحة، ويضم مقدمة وستة فصول، وخاتمة، وقائمة بالمصادر والمراجع.

ومؤلف هذا الكتاب الدكتور محمد القواسمة يحمل مدرساً للغة العربية في جامعة البلقاء التطبيقية، وهو معروف بكتاباته القصصية، وكتاباته الروائية، ومقالاته النقدية.

يضم الكتاب الذي بين أيدينا مجموعة من الصور غير الملونة إلى جوار القصص التي أخرجها المؤلف بسجيم يضارع القصص المقدمة للكبار. ولعل إدراك المؤلف أنه يكتب للفتيان، أي تلك الفئة العمرية التي تلامس المراهقة، وتبتعد عن عالم الطفولة في الوقت نفسه، كان دافعاً لإخراج الكتاب على هذا النحو.

وإذا كان من المناسب أن نقف عند القصة الأولى في هذا الكتاب، فلا بد من الإشارة إلى أن هذه القصة جاءت تحت عنوان «في البيت المهجور»، أي أنها حملت عنوان الكتاب نفسه، كما جاءت في ثلاثة عناوين فرعية هي: القط، الكلب، والديك.

وقد جاء الممدد في هذه القصة على لسان الحيوانات، لذلك نجد القط يتحدث عن نفسه قائلاً: «نظرت حولي، كاني أنظر لأول مرة، لم أر غير سيارات تطلق أبواقها، وتفتت دخانها الأسود، وأناس يتزاحمون ويصالحون، وزيتون تطلّع الشوارع والأرصفة. قلت في نفسي: كيف قضيت تلك السنين من عمري في هذا المكان؟ لا شك حتى الكلاب تكره أن تمش فيه» ص ٧.

ومن الواضح أن موضوع هذه القصة هو التلوث، هائل القط يكره أن يرى مدينته ملوثة على هذا النحو، لذلك نجدد يقول: «فكرت في الهرب، على كل حال، لن يسأل أحد عن قط أين ذهب، أريد أن أعيش في هدوء وراحة بال، في مكان لا أسمع فيه غير حفيف الشجر، وتفريد الليل، وخريف المياه».

بعد ذلك نجد القط يطلق بحثاً عن مكان غير ملوث، غير أنه يفشل في أن يجد مثل هذا المكان، ولعل الجواب كان قد جاء على لسان الديك الذي رفض أن ينهب مع القط للبحث عن مكان غير ملوث، وقال: «أين نذهب؟ كل الأمكنة ملوثة. لا أريد أن أموت مثل الحمام، ساعدوا إلى صاحبي المهجور، وأمضي بقية حياتي فوق سطح بيتها. سأتحمل ضجيج المدينة، ذلك الأفضل من أن أموت في مزيلة».

وفي المقطع الثاني من هذه القصة التي جاءت بعنوان «الكلب» نجد اهتماماً من الباحث بفكرة التلوث أيضاً، لكنه يضيف إلى هذه الفكرة فكرة جديدة وهي الفرق بالحيوان، لذلك يبدأ الكلب في القصة حديثاً على هذا النحو: «رطبني صاحبي بياب بنائيه كي أحرصها من الغرياء»، قمت بواجبي بأمانة وإخلاص. لم يعرف سكان البناية أهميتي، فصاروا يلقون الزباله حولي. أخذت في التباح فشكروا لصاحبي قبل بضريتي. كيف امتنع عن التباح والناس يرموني بملب الصفيح الفارغة، وقشور البطيخ».

وبذلك يكون المؤلف حريصاً على أن يُمَيِّز القيم الإيجابية في نفوس الفتيان، ومنها المحافظة على البيئة، والرقق بالحيوان. وقد التزم الدكتور معتمد القواسمة في هذا الكتاب، أو هذه المجموعة القصصية، بالترتيب المنطقي للأحداث، كما التزم بالتعامل مع الزمان بين الزاوية التي تتسلسل الأحداث فيها تسليلاً منطقياً، أما الأماكن فجاءت في أغلبها أماكن مفتوحة لتتسجم مع الفضاء الواسع لإيصال الشخصيات. شخصيات هذه المجموعة القصصية ذات اللغة اللوحية والدالة في الوقت نفسه.



«في البيت المهجور»

للدكتور «محمد القواسمة»

عن دار فضاءات للنشر والتوزيع والطباعة في عمان، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٦، صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان «في البيت المهجور» من تأليف الدكتور محمد عبد الله القواسمة، والكتاب عبارة عن مجموعة من القصص القصيرة للفتيان.

يُقع الكتاب في (٧٥) صفحة، ويضم ثلاث عشرة قصة. هي: في البيت المهجور، هروب الكلب، الكفوف البشيرة، حلم خروف، شجرة العنب، لمبة الصومعارة، صداقة الصقور والخفاش، عش الصنابير، الديك والحمامة، نصيحة صرصور، الكلب والأرانب الثلاثة، والسراج.

أكثر من ذلك، أي بمعنى آخر التمسكت نظريات التطور في أغلبها بفكرة التحول من ثابت إلى متغير.

وتخبرنا الباحثة أن دراساتها تعد الأولى بخصوص الفنان سعد الطائي، وذلك إسهاماً منها في تحليل متغيرات الحركة الأسلوبية لفنان يمكن أن يحتل مكانه في الموضوع المتقدم لفناني العراق.. فنان له إسهامات مهمة في بناء الحركة الفنية التشكيلية العراقية. وترى الباحثة أن هذه الدراسة ضرورية لكشف مكان التمثول لحركة الفن التشكيلي العراقي المعاصر بوصفه واحداً من أهم الفنون وجزءاً من حركة الفن التشكيلي العربي والعالمي.

وقد توصلت الباحثة إلى جملة من النتائج والخلاصات، ومن هذه النتائج أن مشكلة التعبير في العمل الفني التشكيلي، الذي يتسم بأساليب الحداثة في نظم الإظهار والتعامل مع مادة أو خامات العمل ذاته أو أنظمة الاتجاه الشكلي المختلفة لفنون الحداثة، من أخطر المعاليمات التي تجعل الفنان في موقع الإبداع والابتكار وتحدد مستوى الأثر في المتلقي، إذ أن التمييز هو الظاهر الفني للانعزال.

وعليه نجد - كما تقول الباحثة - أن مشكلة التعبير تتطرق من آلية التركيب الواضحة بين التصور المثقل وبين نظام إظهار هذا التصور في مادة ما وبطريقة ما بحيث تحقق كل هذه العلاقة التي لا تظلو من جدل وإثارة مشابهة أو حتى متضادة لدى المتلقي وهذا يعني ضرورة وعي الفنان الذي يصنع من فنه تعبيراً شتيراً للمتلقي بالأسس والمرجعيات السيكولوجية والسيكولوجية لدى المتلقين الذين يتعامل معهم.

وترى الباحثة أن الفنان موضوع البحث يسعى إلى الكشف عن مرجعيات التعبير التي يقيم على أساسها عمله الفني، لذلك تجد الفنان يتناول مظاهر اجتماعية تميزت بها بيئته الجغرافية والاقتصادية، فكان لها أثر واضح في انكسارها التعبيري في مجموعة أعماله الفنية لفترة الخمسينيات والستينيات، فضلاً عن محاولة استبدال الحدث الشكلي لتمييز مستقر وراء الظاهر، نجم ما يمكن أن يكون نوعاً من التصيد التحليلي التركيبي الذي لا يخلو من التهمك من مظهر الحياة السائدة بنقد مستتر لهذه الظواهر، وهذا ما نجده في لوحات النساء بالمدينة العراقية، وأبحاث النساء الذاهبات إلى السوق، وأفراحات كما في لوحة (نساء وأطفال).

ومن النتائج التي توصلت إليها الباحثة أن الفنان سعد الطائي استطاع أن يحقق توافقاً بين التشخيص والتجديد في العمل الفني الواحد، من خلال علاقة الكل بالأجزاء والعكس صحيح، وكان من مظاهر التحول في أسلوب الطائي - كما تقول الباحثة - ذلك الانشغال الواضح في الألوان، وزعم الألوان البراقة في اللوحة، وموزون واضح للأصغر والبني في لشماله الفنية، بينما نجد ملهين اللون الأزرق بشكل واضح في أكثر أعماله في الثمانينيات، إلا أن الأمر يختلف في فترة التسعينيات وما بعدها، إذ نجد رجوعاً إلى ما يمكن تصنيفه بالميلانية اللونية.

وتعتبر هذه الحقبة - برأي الباحثة - بإفصاح واضح للتشخيص البشري، والتأكيد بصورة واضحة على تكوين الجماعي كالقليات والمنابر أو حتى التكوينات المعاصرة التي لا ترجع إلى الأبنية الاقتصادية، بل إلى تكوينات من الخطوط المقاطعة مؤكداً على السطوح في الشكل، ويكون هذا الشكل في ذاته متداخلاً وتعددياً.

وأخيراً، نجد القارئ في اللوحات التي أوردها المؤلف في نهاية كتابها ما يوجه على مغاية بعض أعمال هذا الفنان، والتأمل فيها.

♦ كاتب وإكاديمي أردني



«التطور الأسلوبية»

«إخلاص السياسي»

عن دار الشؤون الثقافية العامة في بغداد: وضع من مشرويات وزارة الثقافة العراقية لتسليمه رسائل جامعية، صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان «التطور الأسلوبية في رسومات الفنان سعد الطائي، للباحثة إخلاص السامراني». يقع الكتاب في (٢٤٠) صفحة، ويضم مقدمة وثلاثة فصول، وقائمة بالمصادر والمراجع، وملحقاً ببعض الرسومات.

وتجدر الباحثة تحييراً في مقدمة كتابها أن موضوع التطور من المواضيع القديمة، المركبة التي استطاعت أن تجسمل على مفاهيم عدة، اختلف بعضها إلى درجة التباين الشديد، وتشابه الآخر إلى درجة التبع بين الأضلال وصورة التشتت، إلا أن فكرة التطور وظهوره أصبحت في أعماله الأعبأ بالنجاح الجمعي البصري، وعلى جانب زمنية لا تحسب بعشرات السنين بل بـمئتي القرن أو

الأخيرة

غاري النيرة *

شبه

للحظات العصبية في حياة العربي، تبدو دائما قريبة، كلما اعتقد انها بعيدة عنه، تزدها اقترابا منه، وتضعه نصب عينيه، لتأخذه الى جحيمها وقلقها وتفتت فيه تطامنه وانسجامه مع السكونية التي يرتع فيها.

واللحظات العصبية مثل الذين نحبهم ونظن دائما انهم لنا، جزء منا، نحملهم في ارواحنا هراشات توق واشتياق وحب ابدى، لكن ومن غير مقدمات، وبغجاة كغجاة المسمم، يتطلقون الى مكان لم تكن تدرك انهم سينهبون اليه دوننا، يخلفوننا وراءهم، مشدوهين، ممدنين على بساط الانتظار حتى المثل من عودتهم كما كانوا. انهم دائما لا يعمدون، يبقون هناك، ممتلئين بالغياب، ونحن نبقى هنا، نحاول جمع ما فر من ذاكرتنا عنهم، لنعيد ثابته ونصوغه من جديد، ثم نصنع منهم أيقونات كبرى، ملونة بعطرهم الغائب ويصونهم التي كنا نحقق فيها، لنصير الآن نحقق في شيبوبتها.

العربي مشحون بالحزن في هذا المقام، مشحون بالذاكرة، ولشد ما تكون ذاكرته المنبسطة مثل تضاريس بلاده، محملة بالذكريات، يكون جاهزا لنسيانها، واستعادتها من جديد، لكن تلك الاستعادة دائما تكون ومضا واحترافا وشجنا.

في الوعي العربي يتجلى الحزن عبر ثقافة تحمل في تضاعفها توترات الحزن، تلك التي تسيطر على كل شيء تقريبا فينا، وتبتدح وجودنا، كأنها ترتفع بنا الى السمو عن العادي، فالحزن في شجته ارفع واعلى من العادي، واكثر توقا لان يكون الانسان مجتمعا فيه بالئيل.

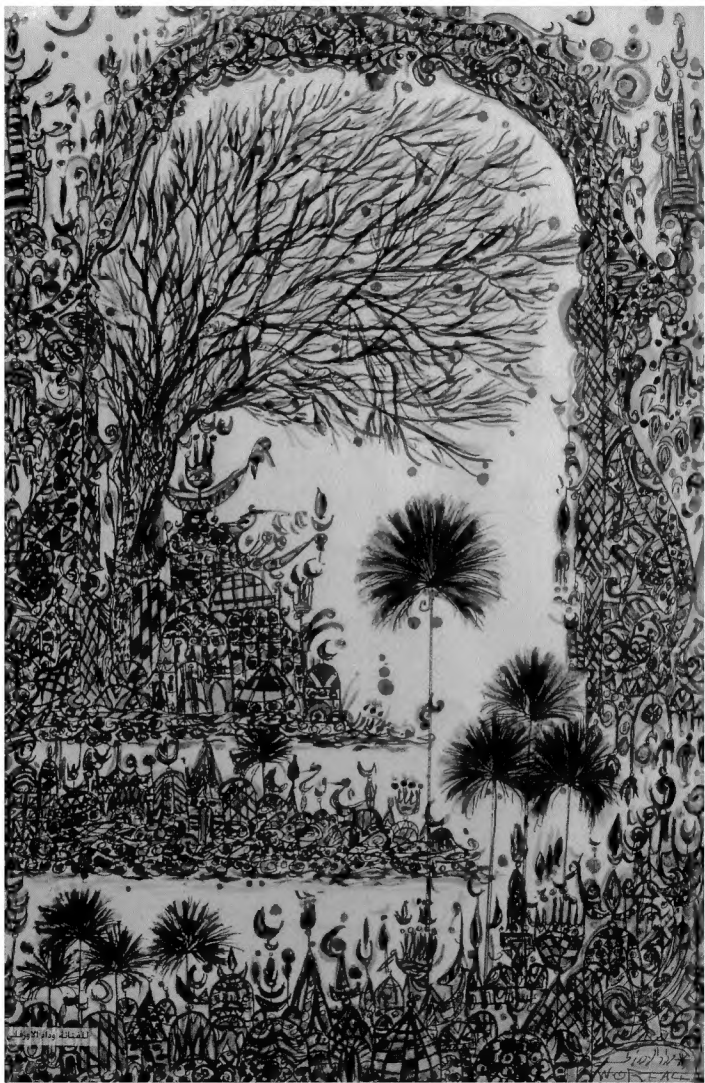
الحزن العربي طويل ومديد، ربما نحتاج موسوعة، تطرق هذا الباب، تفتح كل تفاصيله، وتقرأ تاريخه فينا، منذ بدء كينونتنا، وحتى يومنا هذا، لعلنا نستقي من فضاء ما تكشفه فيه، عنا، كيف تشكل وعينا بالاشياء، وكيف صفا اوصية وجودنا الحضارية، وكيف تقدمنا في لحظتها وامضة، وتخلفنا أزمنة باهظة، ما زلنا نجر خيبتها.

لا نمر على العربي قصيدة ولا مسرودة ولا إخبارية، إلا ويلمح في طرف منها حزنا خفيا، او حزنا فاضحا، ولا يمتلك العربي حس بالفكاهة دون ان ينجذب في لحظة توقه للضحك والقهقهة الى المرافقة، تلك التي يكون مذاقها لاسعا مع الحزن، وكثيبا مع الحنين، ومكثرا مع الالم.

الحزن مثل النص... حمال اوجه، لكنه في النهاية، متماسك في معناه، الذي يتخللنا، لنشحن وجودنا، ونستعيد من خلاله الفرح.

فلماذا صرنا نفشل من لحظتنا الثابته في مطبات التاريخ، والمستقرة في تضاريس الجغرافيا أكل مضم؟ وبماذا لا نفصح عنه إلا حين نضطر الى الإفصاح، لنشحن همة، او لنرفع من مقام وجودنا ونحن نطح الى الدرك الأسفل؟

ما نتجحه ثقافتنا المكتوبة اليوم في الحزن، تغيب عنه حكمة سبر هذه القيمة المحرصة على الوجود، وتلتصق منه حيوات لم تلمس حزنها، كأنها منقولة عن الآخر كنص لا يضيئها ولا يعترف بحبوبة ارتجافنا أمام الحياة. ونحن نصغي لأحزاننا فيما يكتب ويرى، لا نتملكنا لغة التوحد معه، لنسجم بأرواحنا، فنبتقى منفصلين منه، بعيدين جدا عن بلاغته الباردة، تلك التي لا نجعلنا تتحسس بقع الضوء الانسانية في دواخلنا.





21
Farooq Hassan 2002